

Ahora, la edición de *Las hermanas de Buffalo Bill* debe permitir a cuantos se interesan por el teatro español saber por dónde camina uno de sus más interesantes «autores secretos». ■ J. M.

Peter Handke: La novela como exorcismo

Peter Handke, ese joven y terrible escritor germanoparlante, siempre ha escrito para exorcizar. En su obra, ya múltiple, salen fuera costumbres arraigadas, esquemas morales anquilosados e inútiles, gestos, lenguajes, palabras. Salen fuera de sí mismo y de los otros, los que le leemos o los que vemos su obra en unas tablas (1). Se le ha acusado de

(1) En España hemos podido ver *Insultos al público*, en Barcelona, y luego, *El pupilo quiere ser tutor y Kaspar*; en extraordinaria versión de José Luis Gómez.

individualista, de formalista, de introspectivo. Y, sin embargo, su obra levanta polvaredas de contestación, indigna a los bienpensantes de todos los colores, entra como una extraña comezón en eso de viejo que hay dentro de lo nuevo; en las costumbres adquiridas y nunca puestas en cuestión, en esos suelos cotidianos que escapan a la crítica. Handke, que se apoya en los Macheirey y compañía, demuestra que todos nuestros esquemas de conducta, de pensamiento, de lenguaje, hasta los más banales (y particularmente los más banales) son culturales, ideológicos, destructibles. Y en esta última tarea es en la que está empeñado. Y para ello, la fuente más duramente analizada, el objeto-muestra sobre el que trabaja es su propio yo, sus propios sentimientos, y sensaciones, y reacciones. Y al aparecer escritos, ficción en profundidad,

se convierten voluntariamente en representativos.

Un caso especial en esta persecución es la que se da en el último libro de Handke aparecido en España, *Desgracia indeseada* (2), escrito en 1972, a partir del suicidio de su madre. El texto que comentamos es, efectivamente, una evocación de la personalidad, las cadenas, las rebeldías y el tedio que conducen a una mujer, de pequetísima burguesía campesina, de frustración en frustración, hasta el suicidio. Una mujer, su madre y no otra. Y un mundo: el que vivimos, con su cotidianidad alucinante por lo normal, estúpida cuando se piensa, aceptada tácita o expresamente, obligatoria. Y trágica sólo cuando alguien se decide por la salida definitiva, la muerte.

El libro, que echa a

(2) Peter Handke: *Desgracia indeseada*; Barral Editor, Barcelona, 1975.

andar como escapatoria de una maldición (Peter Handke confiesa en él que escribir sobre los hechos le obsesionó desde el momento en que conoció la noticia), va progresando hacia el poema, en base a la reflexión constante sobre sí mismo y su propia gestación, que le lleva a la disolución de la estructura básica, ligerísima, que parecía elegir al principio. Efectivamente, el resultado de esa tortura que se transpara constantemente en el texto, va a ser una obra abierta, un auténtico «work in progress», donde los elementos favorecen varias lecturas de unos hechos bien simples, donde se pueden seguir los pasos de la misma producción literaria del libro, donde la complicidad y complicación existentes, encarna en varios niveles de lectura, en varios posibles sentidos de la obra.

Al nivel más superficial, desde el punto de

vista textual, se trata de la explicación literaria de una personalidad real, la de su propia madre, y del entorno social, económico e ideológico que la asesina por su propia mano. En segunda lectura, podemos encontrar el doble drama del hombre, ante la vida que trata de explicarse (en este caso, la perspectiva inamovible de la novela, el punto de vista del hijo-narrador es rigurosísimo) y del escritor, ante un tema terriblemente ligado a su propia existencia: se trata de construir una novela y, al mismo tiempo, librarse del tema que le persigue desde el momento en que la madre se ha convertido en un vacío de gestos y señales. Una tercera lectura refiere lo escrito a esos momentos mil veces convocados, en que no se puede escribir. Esos raros estados de revelación de la desgracia, a nivel tan sensorial, tan vital, que cualquier objetiva-

ción racional se hace imposible.

Y, sin embargo, son precisamente estos momentos, estos estados, los verdaderos motores del texto, o mejor, de su producción; los elementos que obligan a Peter Handke a ponerse ante una hoja en blanco a contar la historia de su madre. El mismo declara, en una de las mil reflexiones que marcan la novela: «este relato tiene que ver con algo sin nombre o con instantes sin habla, de silencio. Trata de momentos en los que la conciencia da un tirón frente al espanto; de estados de terror tan cortos que el lenguaje llega siempre tarde para ellos; de sueños tan espantosos que se los experimenta corporalmente como gusanos de la conciencia». Pero que, con todo, están fuera del texto, y sólo entran en él cuando el autor nos narra cómo está escrita la novela. Lo que empieza siendo la his-

MORELLA: HISTORIA DE LA PREHISTORIA

En principio, la convocatoria de un Coloquio internacional de Prehistoria no deja de ser un acto académico para entendidos. Pero si está acompañada por los nombres de Henri Lefebvre, Gustavo Bueno, Georges Laplace, Sonnevile-Bordes, Delporte y otros, la imagen cambia.

Morella, ciudad histórica del Maestrazgo castellonense, ha sido el lugar para este coloquio, en su segunda edición, nada más ni nada menos que con el fin de encontrar el método científico más apropiado para la prehistoria o disciplinas paralelas, con aportaciones del campo de la estadística. "En un momento de crisis de la estructura universitaria y de lo que podríamos llamar ciencia institucionalizada —se decía en su introducción—, los organizadores de este Coloquio quisieran que esta reunión, diálogo y no Congreso, sirviera de correa de transmisión, vigorosa, coherente y permanentemente crítica, para una renovación profunda y esperada de la ciencia".

La expectativa venía de mano de los representantes franceses de las tres corrientes existentes en este campo científico, y que por extensión puede aplicarse a cualquier otra rama del saber. El método intuitivo y subjetivo de madame Sonnevile-Bordes, la lógica formal de M. Delporte, la dialéctica de M. Laplace, fueron a encontrarse en terreno neutral, en lo alto de un castillo medieval que domina amplias laderas de trigales, porque en su país se hubiesen cerrado la puerta violentamente. Desde hace veinte años, comentaba Georges Laplace, no hay posibilidad de discutir en Francia sobre el método que debe emplear la prehistoria. La palabra dialéctica da miedo. Existe un totalitarismo verbal e ideológico que impide conocer los propios instrumentos de investigación científica, con el fin de compararlos con otros. Todo lo más, las matemáticas y las computadoras han invadido el terreno pre-

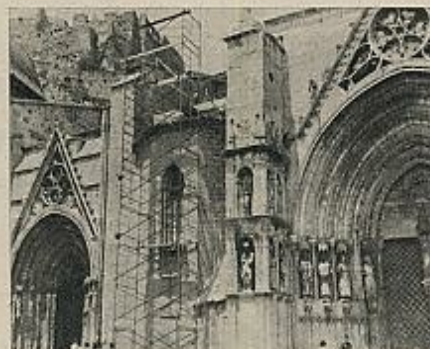
histórico, pero sin cambiar cualitativamente la visión del mismo.

Mientras los morellanos andaban veinticuatro kilómetros para celebrar la rogativa de la Virgen de Vallivana, pidiendo agua y buena marcha de la cosecha, los inquietos científicos asistían a una dialéctica de las palabras y los métodos tan apasionada como cualquier discurso parlamentario europeo. Henri Delporte, director del Museo de Antigüedades Nacionales francés, fracasó en sus intentos de reconciliación: "El diálogo entre una generación científica y otra es imposible". Acusó de ser sólo palabras lo que la profesora Aranegui, del departamento de Prehistoria de Valencia, exponía en su ponencia. La aludida respondió: "Ustedes nos han dado las palabras, pero no la frase". En este departamento se pretende analizar los procesos históricos de la prehistoria, llegar a modelos económicos a través de los hallazgos arqueológicos previamente ordenados, convertir la pre-

historia en historia, pues también en esta época existe un hombre con unos recursos naturales, unos medios de producción y una fuerza de trabajo. El cuantitativismo de Delporte fue considerado oportuno en la primera fase de la investigación, para pasar posteriormente al análisis del proceso de cambio.

La participación española constituyó el público de un apasionante espectáculo difícil de encontrar en otros lugares. Pocas personas estarían dispuestas a defender violentamente su método científico en este país. Todo lo más, defender su equipo de fútbol y su coche cuando lo tocan. De boca en boca circulaba la opinión que le habían merecido los Coloquios a un reconocido profesor de nuestra prehistoria. La estadística no puede aplicarse al estudio del hombre. Esto está bien para las matemáticas, para las ciencias, pero para la prehistoria, no. Hay que decir que sólo permaneció unas horas en Morella, para continuar con sus historias inventadas explicando un tiempo ideal. Curioso desajuste: cuando unos todavía temen el positivismo para la ciencia española, otros desde el conocimiento cuantitativo tratan de pasar al cualitativo.

La comida de clausura en el Hostal del Cardenal Ram contó con la presencia de todas las entidades patrocinadoras. Presidente de la Diputación, alcalde de Morella, delegado de Información y Turismo, delegado Nacional de Cultura confraternizaron con los participantes al Coloquio en torno a mesas de claveles rojos, mientras Laplace les decía que Morella había sido una conquista del hombre contra la naturaleza y que había que seguir transformando ésta. La dirección técnica había descansado en miembros de la Institución Catalana d'Història Natural, y la coordinación general en el morellano Teodosio Sangüesa Esteban. ■ JAIME MILLAS.



Morella.

tosía de la madre, pasa a ser la historia de un texto, la plasmación de un proceso de creación. Y esto es muy importante, porque entra de lleno y conscientemente —desde el propio tema y, sobre todo, desde el tratamiento— en el problema fundamental de la creación artística: el de la relación entre el arte y la vida.

Efectivamente, la angustia central del libro viene dada por la lucha del escritor, que siente la necesidad de dar noticia de una persona tan cercana como su propia madre, y viéndolo cómo «Ella» (único nombre que se le da en el libro) se convierte en personaje, en ente de ficción, por el mero hecho de ser trasladada al papel y la palabra. Así, Handke nos va dando cuenta de sus vacilaciones y borradores, de su pavor ante esa historia real que se convierte en pretexto para la novela. De la imposibilidad de transcribir lo que siente y ve en profundidad. Y, por el contrario, de lo que es la literatura: escritura, creación, artificio, aun cuando en lo profundo de la intención del autor esté el compromiso con la realidad, la necesidad de ser fiel a esa vida interior a que está referido el texto y a esa historia terrible que está exorcizando.

Y la verdad es que esta imposibilidad de transcripción de la realidad en la literatura a Handke no le sorprende en lo más mínimo. Es más, era elemento fundamental de su teoría, él, que se llamó a sí mismo «habitante de la torre de marfil». Lo que ocurre es que aquí, por el tema, por la manera en que el autor consigue sumergirse en su interior y escribir magistralmente sus dudas, por la palpabilidad dolorosa de la insoluble contradicción entre literatura y vida, el libro se convierte en un auténtico «tour de force», en una apuesta por la realidad que nunca será alcanzada y transmitida como tal. Lo vivísimo del proceso y el sentimiento le hacen ser un impresionante

alegato contra el realismo.

Entendámonos: el libro, voluntariamente y de hecho, aclara e ilumina aspectos parciales de lo real que se va diluyendo, alcanzando señales de totalidad a medida que el autor va penetrando dentro de sí mismo, va olvidando lo objetivo de la «historia» para entrar en el terreno misterioso de los sueños, los gestos de la costumbre, los recuerdos y la sentimentalidad ajena y propia (sobre todo propia). Se convierte así en instrumento de conocimiento y gozo, que cada quien relacionará a su mundo, que podremos usar como instrumento de juicio y valoración de la realidad: está claro, por ejemplo: quién mata a su madre, tras su suicidio. Están claros, en bien pocas palabras, los recursos ético-erótico, heroicos del fascismo nazi, y su incidencia cotidiana en la gente de la calle. Están claras infinidad de cosas más. Pero lo importante es que todos estos elementos de certidumbre están sacados de una única fuente, de una sola experiencia, y que se presentan como tal: el yo del autor, la perspectiva que esta vez es absoluta y descaradamente real, pero que, como toda «opinión» individual, no confrontada, es relativa y... subjetiva. La objetividad la vendrá cuando los lectores se aten al texto, se identifiquen con la tragedia, se sientan aludidos en sentimientos y formas. Y se sentirán, porque, como decía recientemente Peter Handke al escritor-entrevistador Armando Isasi, «que un individuo, una persona existente, vea claro sobre su propia existencia, las condiciones en que vive y aspectos paralelos, no es algo de tipo privado, no. Es la necesidad de carácter más público que puede haber» (3). Resulta un tanto ácrata, pero qué quieren: esta particular acracia cultural tiene mucho de anuncio y profecía de lo que al

(3) Armando C. Isasi: *Diálogos del teatro español de la posguerra*; Editorial Ayuso, Madrid, 1974.



«Nicolás y Alejandra», de Franklin Schaffner.

final de estos tiempos de infelicidad ha de llegar. Y es un revulsivo feroz contra todo conformismo, incluido el de los que vamos acostumbrándonos a este mundo, lenta pero seguramente. ■ ROSA MARIA PEREDA.



La revolución rusa vista por Norteamérica

Podría pensarse que no se trata de una versión histórica de lo que ocurrió en la Rusia de principios de siglo, sino sólo de la narración de una historia de amor —la de los zares— que debe ser acompañada forzosamente de su ambiente histórico. El título de «Nicolás y Alejandra» y la moda hace cuatro años de las «historias de amor» pudieran dar pie a la construcción de esta película, prevista, además, como gran espectáculo de masas. (Cuando la industria norteamericana decide hacer una película para grandes públicos, se plantea un presupuesto descomunal, obliga a la aparición de miles de figurantes, de decorados espectaculares y de romances exquisitos, aparte, inevitablemente, de una duración mayor de la media normal: en este caso nada menos que tres largas e insufribles horas.)

Pero cuando los norteamericanos (la industria de cine norteamericana) se acerca a una página de la historia, no deja tampoco de intervenir en su óptica, de subjetivar celosamente la materia, tratada de forma que, además de conseguir llenar las salas de público, se proponga a éste una perspectiva que no contradiga los intereses de quienes producen dichas películas. Lo que suele ocurrir en estos casos (o lo que al menos ocurre en este «Nicolás y Alejandra», de Franklin Schaffner) es que las películas se realizan con tal torpeza, con tal maniqueísmo, que esa perspectiva histórica (por no hablar también de la simple y llana «historia de amor» que la justifica) acaba por ser grotesca.

Resulta difícil explicar al lector que no haya sufrido esas tres horas de proyección a qué grados de manipulación y torpeza puede llegar la película que nos ocupa. Aun mucho antes de que se planteen las imágenes la realidad de la revolución y aparezcan en ellas personajes históricos, como Kerensky, Lenin, Trotsky o la Kroupskaia, «Nicolás y Alejandra», sujetándose sólo a la convivencia del famoso matrimonio, los problemas referidos a la enfermedad de su hijo menor y la consiguiente aparición en escena de Rasputín, produce inevitablemente la hilaridad. Porque el lector debe imaginarse los peores decorados de zarzuela barata con la pretensión de estar realitzados por Visconti, los diálogos más literarios y falsos que pueda ima-

ginar, y, por si fuera poco, la demagogia más tramposa: frente a la espectacularidad de la vida de los zares, el pueblo muere de hambre. Pero esa circunstancia, planteada en términos tan melodramáticos acaba hasta por falsear la realidad, por muy demagógica que ésta sea en ocasiones. Y si se prescindiera de esta parte de la película y nos acercamos a la etapa de la revolución y contemplamos una familia real siempre impecablemente vestida (con notable variedad, por otra parte), a pesar de estar viajando durante días con una mínima maleta y en condiciones lamentables, frente a la inmundicia, suciedad y repugnancia de los revolucionarios, tendríamos, aunque esquemáticamente, un mundo de valores aproximado al que en la película se mueve.

Lo que resulta sorprendente para los españoles es que esta obra, realizada en España en 1971 (no es difícil la localización de los decorados naturales, lo que, naturalmente, colabora en ocasiones a la perplejidad ante lo que se contempla), haya tenido en nuestro país problemas de censura. Si el hecho de que aparezcan en imagen unos actores disfrazados de personajes históricos contrarios a la ideología del sistema español basta para prohibir una película, estamos realmente preservados de cualquier tentación. Porque no sobre otro aspecto debieron versar esas dificultades, que hoy superadas, nos permiten contemplar una de las más estúpidas películas

históricas que se hayan producido. Justo, además, en un momento en que se comienza a plantear en el mundo del cine una visión más comprometida y honesta sobre algunos fragmentos de la historia del mundo. Lo que quedó claramente expresado en el último Festival de Cannes y, naturalmente, en las carteleras actuales de numerosas capitales europeas. ■ DIEGO GALAN.

El «cinematógrafo» de Robert Bresson

A lo largo de toda su obra, Robert Bresson se ha esforzado por encontrar una «escritura cinematográfica» autónoma, tan alejada —según el propio cineasta francés— del «teatro fotografiado» como de la «fotografía dramatizada» que, siempre en su opinión, dominan hoy el cien por cien de la producción filmica. Esta formaría lo que Bresson llama despectivamente «cine», mientras que su obra constituiría hoy por hoy el único ejemplo de un verdadero «cinematógrafo», expresión tomada de Cocteau. Dicho «cinematógrafo» viene definido por el autor de «Pick-pocket» como «el arte de no mostrar nada», «el arte de no representar nada», en beneficio de la sugerencia y el matiz como verdaderos motores de la puesta en escena, término también corregido por él, que cree más adecuado el de «ordenación». Y no por una postura gratuita, sino derivado de que para Bresson el papel que corresponde a un realizador es el de «ordenar» las imágenes y sonidos que contiene la película, el de relacionar aquellos elementos audiovisuales que —por sí mismos, sin atender a una significación dramática establecida— son capaces de comunicar al espectador todo un mundo de sensaciones y de impresiones. Esta comunicación al margen de los límites narrativos habituales es la que interesa a Bresson, y la