

LIBROS

La tercera realidad de Harry Belevan

«Si es cierto que los epígonos imitan hasta el agotamiento lo que hubo de específico en los iniciadores, se colige que hay infinitas posibilidades ligadas entre sí en un tiempo igualmente infinito». Partiendo de esta autofirmación, Harry Belevan (nacido en Lima en 1945, diplomático, de nombre inglés y apellido francés) ha escrito un breve libro de relatos cuyas sugerencias son, asimismo, infinitas, prologado por su compatriota Mario Vargas Llosa, con un talento y una precisión igualmente infinitos.

Tras tanta infinitud, qué duda cabe que Belevan merece un crítico con idéntica cualidad. De la cual no goza, obviamente, este modesto heterónimo. Aunque siempre quede el consuelo de que todos los textos están en el diccionario, esa biblia combinatoria de los inútiles esfuerzos de escribir como quien suscribe.

Gabriel Zaid, en un escasamente leído libro titulado *La máquina de cantar*, afirmaba, con toda la razón que le confiere su profesión de ingeniero electrónico, que el número de sonetos en castellano es finito, si tenemos en cuenta que un soneto tiene un número de sílabas determinado y que el número de sílabas posibles que pueden construirse, en cualquier idioma, es también determinado. Con lo cual, proporcionando a un ordenador los datos pertinentes, éste podría facilitarnos todos los sonetos posibles en cas-

tellano; y antes aún, todos los sonetos posibles en castellano buenos). Con lo cual quedaríamos libres, de una vez por todas, de semejante plaga. Harry Belevan apunta en el mismo sentido: puesto que todos los libros posibles están contenidos de antemano en los diccionarios, el trabajo del escritor consiste simplemente en ordenar parte de las palabras de estos diccionarios en un orden distinto al alfabético. Así de fácil. Una declaración de humildad que Belevan utiliza como pantalla para soltarnos, a renglón seguido, su propia y particular ordenación de los diccionarios ordenados por otros escritores que, antes que él, en el mundo han sido.

De este modo tan sencillo, se justifica y explica que Kafka, Borges, Bioy Casares, Buzzati, o los fabulistas franceses y españoles sean co-autores de *Escuchando tras la puerta* (1) junto con el propio Harry Belevan. Este no hace otra cosa que, según explica insuperablemente Vargas Llosa en su prólogo (uno de los pocos prólogos que he leído que sirven realmente para algo), prolongar o terminar historias que quedaron inconclusas. Añadir una tercera dimensión, una tercera realidad, a la literatura, falta hasta ahora de ella. Porque si las dos dimensiones anteriores (la realidad simple y la realidad literaria) pueden hallarse, muchas veces estrechamente relacionadas, en todas las grandes obras literarias, la de Belevan nos ofrece la tercera, mediante esta prolongación, distorsión, falsificación y/o conclusión. He aquí un acierto único: descubrir y mostrar, sin la mala conciencia del plagiario, que intenta disimular inútilmente su hurto, la tercera realidad de la obra literaria.

Haciendo caso omiso de la lección del Maes-

(1) Harry Belevan: *Escuchando tras la puerta*. Prólogo de Mario Vargas Llosa. Tusquets editores. Barcelona, 1975. 137 págs.

tro (Borges, cómo no), Belevan no pretende tener a su alrededor una telaraña de palabras, hecho palabra él mismo, y, protegiéndose con ellas, simular el artificio de su propia salvación. Por el contrario, extrae de animales menores, de aquellos que no dudáramos en calificar de insectos rastreros, las mayores enseñanzas filosóficas: así, del alacrán aprende que todo ser lleva a cuestras su propia destrucción y de la araña a tejerse universos personales dentro de los mundos externos, respondiendo al más innato sentido de conservación. Pero la simulación queda al margen. Si todos los escritores se sirven de los libros que otros escritores han escrito, Harry Belevan sólo se sirve de ellos. Qué duda cabe que otros muchos lo hicieron anteriormente. Pero en Belevan se da una circunstancia especial: no lo niega, lleva a cabo el saqueo a la luz del día.

De ahí la infinita capacidad sugerente de su prosa, que como pri-

mera providencia insufla en el lector un sentimiento de poder omnimodo; la obra literaria maestra al alcance de todos los mortales. Algo así como «Escriba su propio Quijote en quince días. Facilitamos programa y material. Plazas ilimitadas. No se precisa título».

Y para terminar, una curiosa verificación relativa al vocabulario que, naturalmente, es mimético: junto a la precisa utilización de palabras como «hebdomadario», «aguaitar», «entongar» o «segundar», encontramos otras como «chilét», cuyo significado preciso se nos escapa, o confusiones tan inquietantes como la de utilizar como equivalentes los sustantivos «toro» y «buey». Claro que en cada toro hay un buey en potencia. ■

MARTIN VILUMARA.

Los problemas de la creación colectiva

Hace algún tiempo apareció en estas páginas un comentario de

«1789» y «1793», espectáculos que tuve ocasión de ver en La Cartoucherie de París y que ocupan un puesto importante dentro del moderno teatro europeo.

Ambos trabajos —que, en principio, eran uno solo, sobre el tema de la Revolución, luego desglosado en dos— cuentan tanto por los resultados como por el método seguido. Sabido es que hoy se habla cada vez más de «creación colectiva», concepto que no debe abordarse simplemente como «otro modo» de plantear un espectáculo, sino como el correlativo teatral de una actitud social, cultural y política.

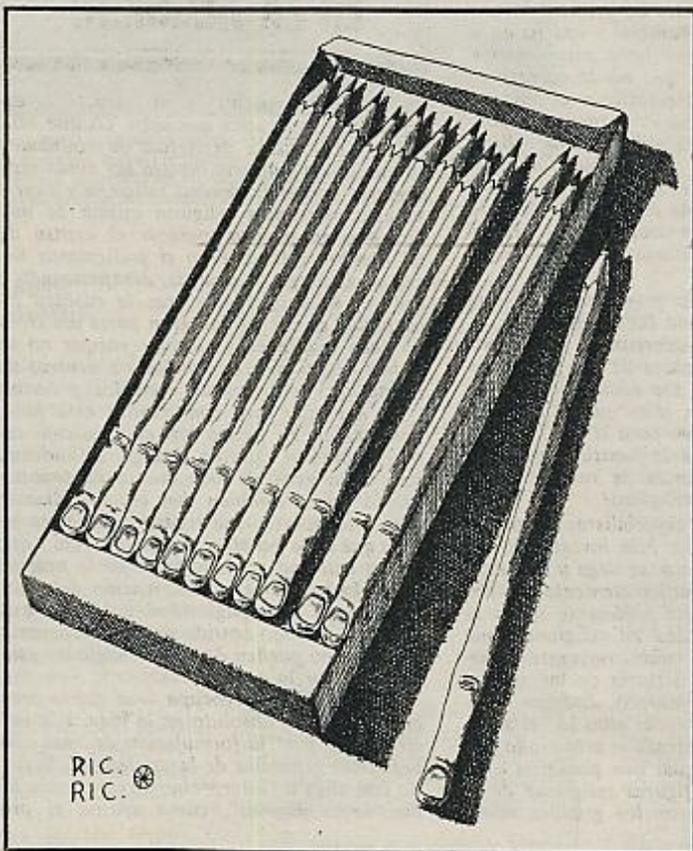
Hoy son muchos los grupos —y la idea de «grupo» en lugar de la tradicional de «compañía» es parte substancial del nuevo concepto autoral— que, en Europa y América, dicen trabajar en términos de creación colectiva. A menudo, los resultados son pésimos e ingenuos. El colombiano Enrique Buenaventura, uno de los impulsores de esta poética grupal, incluso ha redactado, con la

ayuda de sus compañeros, cuanta documentación pudiera clarificar el proceso creativo de los actores del TEC. El problema es simple: cimentada la creación colectiva en unos supuestos socio-políticos progresivos, es muy fácil que el grupo caiga en la trampa de amparar en ellos un trabajo teatral torpe y primario. El equívoco surge y el debate se estanca —y mi experiencia en los Festivales Latinoamericanos ha sido reiterativa en este punto—, porque muchos grupos muerden el anzuelo de responder con alegatos políticos a quienes rechazan su obra. Y digo «muerden el anzuelo» porque es obvio que la mediocridad de tantos espectáculos «colectivos» a lo que obliga, justamente para preservarlas, es a dejar a un lado ciertas aspiraciones sociales cuyo sentido político quedaría bastante malparado si hubiéramos de medirlo por el teatro que, a menudo, determinan.

La «creación colectiva», tal como hoy se esboza, y sin perdernos en precedentes históricos, es una petición muy problemática, y, sin embargo, merecedora de la máxima atención. No es accidental el hecho de que los grupos más sensibilizados al entorno, menos dispuestos a caer en el rutinario esotérico, tiendan a la «creación colectiva», cuyas contradicciones últimas quizá habría que atribuir en buena medida a su «avance» sobre la moral social dominante y el «criterio individual de propiedad» de nuestro tiempo.

De todo lo dicho se desprende el interés del volumen que «Cuadernos para el Diálogo» ha dedicado a «1789» y «1793», dos claras y brillantes muestras del proceso «hacia» un teatro colectivo, en el que, muy coherentemente, además de los textos dramáticos definitivos, ha incluido una serie de entrevistas y de materiales que testimonian los pasos seguidos para llegar a ellos y a su puesta en escena.

Ciertamente este tipo de material, si no se co-



RIC. Ⓢ
RIC.