

LIBROS

“El público”,
de García Lorca

El año 1976, con menos ruido de lo que el acontecimiento merecía, nos ha traído un nuevo drama de Federico García Lorca, “El público”. En las conocidas Obras Completas, de Aguilar, sólo aparecían dos escenas, “Reina romana” y el “Cuadro V”, que ayudaban a comprender, sobre todo, hasta qué punto el dramaturgo trabajaba en los antípodas de cualquier naturalismo “andaluz”. Ciertamente que cada obra tiene su propia norma y que no es lo mismo “La casa de Bernarda Alba” que “El público”, pero también es evidente que son partes del mundo de Federico y, en esa medida, articulables en un todo que las une. El breve fragmento de “El público” ratificaba, en fin, el carácter creativo, mágico, que el autor otorgaba a su literatura, cosa en nada opuesta a las significaciones sociales que nosotros podamos percibir. Bastaría pensar en un personaje como la loca María Josefa, de “La casa de Bernarda Alba”, encuadrada en una realidad de mecánica implacable, para comprender hasta qué punto cruza por toda la obra de García Lorca una misma resistencia a aceptar la vida como algo escolásticamente explicable. Junto a los conflictos derivados de las condiciones sociales hay siempre un punto de interrogación existencial que introduce el vértigo en el drama.

Pienso, en este sentido, que la aparición de “El público” —no olvidemos tampoco “Así que pasen cinco años”— debe ayudarnos a comprender la complejidad de quien, en el campo de la lírica, nos dio “Poeta en Nueva York”.

Cuenta Rafael Martínez Nadal que cuando, en 1958, recibió en Londres los papeles que había dejado en España, vio que entre ellos figuraba el que parecía primer manuscrito de “El público”. Dio de inmediato los primeros pasos para su edición y se lo comunicó a los herederos de Lorca. Pero “Francisco García Lorca me rogó que, por el momento, suspendiera la publicación, ya

que él tenía esperanzas de conseguir la versión definitiva y no le parecía justo dar a conocer un primer borrador, incompleto, cuando sabíamos que existían dos versiones que Federico, en distintas ocasiones, había dado por terminadas. Al instante abandonamos los preparativos de publicación. Esto ocurría en 1960”.

Pero Martínez Nadal publicó algunos trabajos sobre el manuscrito que obraba en su poder, de manera que bien pronto se creó la paradoja de que todos supiéramos que existía una ver-

más claros, escasos y completos que jamás hemos tenido—, dramaturgo, director, escenógrafo, figurinista, adaptador de los clásicos, músico, recitador de sus poemas, teórico y hasta organizador, uno podría pensar que se trataba de una formulación literaria, cuyo carácter onírico, fantástico, ajeno a todas las pautas escénicas, la hacía irrepresentable. Dada la personalidad de Lorca, debemos, sin embargo, convenir que, al menos para él, se trataba de una obra de teatro, sólo que —y ahí está el fondo de la cuestión— su concep-

la Andalucía tangible, rural o ciudadana, como marco de la acción. El autor está solo, con su pesadumbre, frente a su delirio de vivir, de inventar “cuanto no se vive”. No para consolarnos, como hacen los “soñadores” del teatro poético conservador, sino para agredir esa infecunda lógica pequeño burguesa que ha hecho de cada hombre un maestro malicioso. ■ JOSE MONLEON.

“Semiología del discurso literario”

Mil novecientos cincuenta y ocho es una fecha importante para los estudios literarios de base estructuralista. Ese año se traduce al inglés la “Morfología del cuento”, del ruso Vladimir Propp (1). La obra había sido publicada originalmente en ruso en X928, pero sólo a partir de la traducción inglesa, que conoce una rápida difusión, comienza a ejercer auténtica influencia en los estudiosos, principalmente franceses y norteamericanos, de la literatura y el folklore.

Tomando como base de su análisis un corpus de cien cuentos rusos, Propp obtiene una lista de 31 funciones, que, debidamente encadenadas en forma de secuencia, constituyen algo así como un modelo estructural aplicable a cualquier ejemplo concreto de ese género. La función —o unidad de acción invariante— es contemplada por Propp desde el punto de vista de su significado para la acción que se narra y, lejos de gozar de autonomía, no se justifica sino por su posición en la cadena sintagmática, es decir, en tanto en cuanto que sirve para introducir a la función siguiente, y así de modo sucesivo. Posteriormente, otros estudiosos, como, por ejemplo, Claude Brémont, sustituirán ese modelo rigurosamente lineal de Propp por otro más flexible que opera a base de alternativas que el personaje puede actualizar o no —y hacerlo en un sentido positivo o negativo—, o bien completarán la lectura horizontal que propone el ruso con otra vertical, que permitirá, mediante la confrontación de variantes extraídas de diversos puntos de la cadena sintagmática, no sólo leer, sino también encontrar un sentido, interpretar

(1) Publicado por Editorial Fundamentos en traducción de María Lourdes Ortiz.



García Lorca, por Vázquez de Sola.

sión íntegra de “El público”, que fuera posible leer un libro —lógicamente, de Martínez Nadal— sobre la obra y que ésta no hubiera sido publicada. Corría el año 1974, y los herederos de Lorca, apremiados por Martínez Nadal, le autorizaron la publicación facsimil del manuscrito. Tarea que completó inteligentemente el investigador, dadas las tachaduras y enmiendas de Federico, proponiendo, además de la transcripción “en bruto” del original, lo que él calificó de “versión depurada”, algo así como el manuscrito “pasado a limpio” y, por tanto, el texto de “El público” de que disponemos.

Si Federico no hubiera sido un hombre de teatro —uno de los

to del teatro ensanchaba y rompía cuanto al respecto había establecido la moderna escena española.

“El público” sería una de las manifestaciones más agudas y desesperadas de hacer del teatro —como hacen los verdaderos poetas y los pintores— una operación destructiva y recreadora. A la falsa identificación entre la vida y lo verosímil, entre la realidad y la fotografía, opone Lorca un drama abierto, en el que siendo el amor el tema central, éste acaba siendo el cauce de muchas interrogaciones: sobre el arte, la ficción, la muerte, la libertad, etc. En el fondo es lo que ocurre en casi todas sus obras; sólo que esta vez no está

la historia. Tal hace, por ejemplo, Lévi-Strauss en sus conocidos análisis de los mitos, que él mismo considera como una especie de forma superior del folclore.

¿Es posible, sin embargo, aplicar descubrimientos como los de Propp a la creación estrictamente literaria? A esto trata de responder William O. Hendricks en su "Semiología del discurso literario", que ahora publica entre nosotros Ediciones Cátedra (2).

Hendricks se refiere a un temprano ensayo de Bogatyrev y Jakobson en el que se establece un paralelo entre las dualidades "folklore-literatura escrita" y "lengua-habla". La literatura escrita sería, al igual que el habla (en el sentido saussuriano), creación individual, mientras que el folklore tendría, como la lengua, carácter colectivo.

En la práctica resulta difícil muchas veces establecer, sin embargo, una barrera nítida entre literatura oral, que corresponde en cierta medida al folclore, y literatura escrita. Así, Hendricks trata de demostrar cómo idénticos o parecidos principios rigen la composición de los cuentos populares y estructuran, a determinado nivel, las obras literarias.

El autor centra especialmente su atención en los esfuerzos de Tzvetan Todorov por establecer una "gramática del Decamerón" y llegar por ese conducto a una especie de teoría general de la narración. Todorov lleva su análisis del corpus de cuentos boccaccianos a un nivel de abstracción considerablemente más elevado que el conseguido por el folklorista ruso, de tal manera que las 31 funciones de Propp las resume aquél en sólo tres verbos.

Ahora bien, Hendricks critica precisamente a Todorov por conceder excesiva importancia a la estructura subyacente sin llegar a explicar suficientemente cómo esa especie de arqhíhistoria se realiza, en el sentido chomskyano, en una superficie textual concreta, así como por descuidar el análisis de los campos semánticos, que tanto preocupan, por ejemplo, a Lévi-Strauss.

Hendricks sigue aparentemente un camino distinto del de Todorov, y así parte de textos concretos, que somete a un proceso que denomina de "normalización". Este proceso, que consta de diversas etapas, consiste,

(2) Traducción de José Antonio Millán.

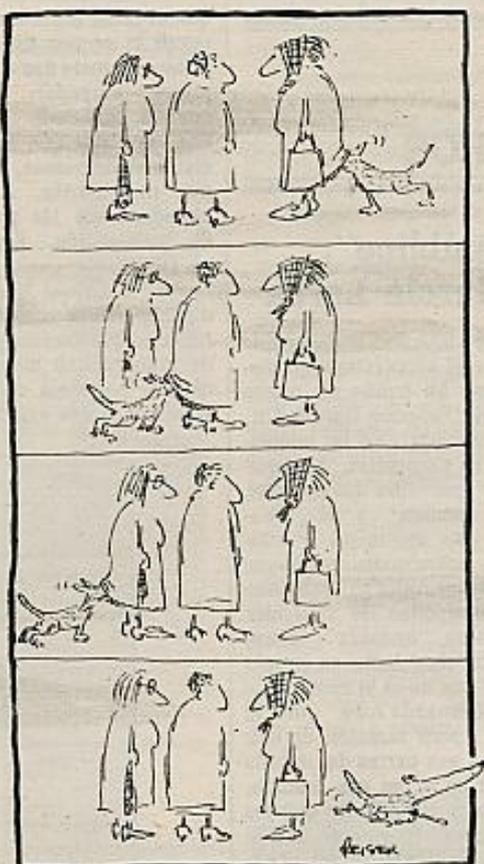
en primer lugar, en separar en el texto lo descriptivo de lo narrativo, en realizar después un inventario de elementos yuxtapuestos, inventario que es preciso estructurar, en condensar la narración excesivamente detallada y expandir la que peca de panorámica o elíptica a fin de nivelarlas, para dejar, por último, tan sólo enunciados de acción, que son los únicos que contribuyen a la estructura global del argumento.

La "técnica mixta" utilizada por el autor combina el análisis funcional proppiano (desarrollado, como hemos visto, por Todorov) con el más propiamente temático de Lévi-Strauss (centrado sobre todo en los personajes) para llegar a lo que llama un resumen, paradigmático y sintagmático a un tiempo. El método de Hendricks (aquí estamos de acuerdo con la autora de la introducción, María del Carmen Bobes) funciona mejor en unos casos que en otros, aunque, con todas las limitaciones, resulte siempre sugestivo. ■ JOAQUIN RABAGO.

Tres libros de humoristas

Alguna huella tenían que haber dejado en Francia los meses locos de mayo y junio de 1968; la burguesía volvió a asentarse —y de qué forma— en un poder que se reclamaba para la imaginación —en cine, en teatro, en música, en literatura, en ensayos, los de antes siguen oficiando las ceremonias culturales: Truffaut, cuando no Louis de Funès; Ionesco, en ausencia de Roussin; Pierre Boulez, o si no, Michel Magne; Roland Barthes o Maurice Druon; Jean Paul Sartre, sustituido a veces por Michel Droit—, hasta tal punto que la herencia visible y palpable de aquel par de meses se refugió en el humor, y hoy la hallamos en sendos libros que recopilan el talento de tres dibujantes: Wolinski, Reiser y Claire Bretecher.

Los dos primeros pertenecen al equipo de "Charlie-Hebdo", semanario creado en 1969, y que —lectura predilecta de los nostálgicos de aquellas barricadas— tira hoy más de cien mil ejemplares; ella, la tercera, dibuja lo que piensa de los que arrancaban adoquines hace ocho años y que están hoy confortablemente instalados en la sociedad burguesa, en la publicación más inadecuada para de-



Reiser: un antimoralista del humor.

nunciar esto: el "Nouvel Observateur".

Wolinski era, hasta el mes de mayo de 1968, un humorista casi confidencial, cuyos dibujos hacían reír una vez por mes en el "Hara-Kiri". Durante la "revolución", abrazó apasionadamente la causa de los estudiantes, y los grandes órganos de difusión se arrancaban, a precio de oro, sus dibujos. Al apagarse las últimas esperanzas, se convirtió en un producto de consumo, en el impugnador mimado por la gran burguesía y por las agencias de publicidad. Durante años se dudó entre que fuera un contestatario recuperado o un recuperado contestatario. "Si pude trabajar en los grandes periódicos fue gracias a esta ambigüedad —explica—; era necesario que la gente que no pensaba como yo no comprendiera lo que quería decir, y que los que pensaban como yo me comprendieran. Lo que me interesa es meter cosas lúcidas y divertidas, y hacer que las admitan muchos lectores. No quiero limitarme a una capilla de amigos".

Wolinski y seis o siete "copains" crearon "Charlie-Hebdo", que se convirtió pronto, como dije, en un semanario de gran tirada, motivo suficiente

para que los ultrarradicales lo acusen de "recuperación".

Del grupo de dibujantes, el menos sospechoso de tal felonía en Reiser. También es el que más ha innovado en Francia a nivel del dibujo. Sus animales, sus obreros, sus tarados y sus beodos son grotescos como la rabia impotente de sus censores, ridículos en el orden moral y obscenos como la sociedad de consumo que denuncia.

La generación del posmayo se identifica con esta falta de respeto, con su rechazo de los valores establecidos. Pero Reiser es algo más que el portavoz de los huérfanos de la revolución. Es uno de los que mejor ven nuestra época. Eleva el mal gusto a la altura de una institución, crea un mundo en el que luchan perros astutos y perversos, padres embrutecidos por el alcohol, niños por ellos maltratados y obreros alienados por el vino, por las carreras de caballos y por el trabajo —un mundo de comilonas, de automóviles y de muerte por contaminación—. Reiser es un dibujante imitable, pero también un antimoralista.

La gloria de Claire Bretecher es más reciente. Empezó en 1974, cuando aparecieron sus primeros dibujos en el "Nouvel