



TAURUS

Ed. de Peter Haining

EL CLUB DEL HASCHISCH

(textos de Coleridge, de Quincey, Poë, Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Yeats, Cassady, Kerouac, Burroughs, Ginsberg, Leary, A. Watts, Michaux, Ken Kesey, Jerry García, Huxley, etc.)

F. Lázaro Carreter

ESTUDIOS DE POETICA

Bertrand Russell
LA AMERICA DE BERTRAND RUSSELL

Fernando Savater
LA INFANCIA RECUPERADA

Velazquez, 76, 4.º M.1
apdo. 10.161

Vida y obra son elementos inseparables, no puede concebirse el desarrollo independiente de uno de ellos: "no menos engañoso que tal sensación de progreso, el valor de toda obra que no se resuelva en el propio autor a la vez que sobre el papel" (p. 193).

El autor se confunde con los personajes y el argumento, y forma con ellos una unidad indivisible, y "las claves últimas de esa obra... (hay) que buscarlas no tanto en la obra cuanto en el autor" (p. 213). Estamos, pues, ante una obra en la que el autor, en lugar de declararse distante y omnipotente con respecto a su labor creativa, participa activamente y la reclama para sí. Precisamente por esta participación del autor, se hace la creación literaria un fenómeno importantísimo: a través de ella el escritor trata de alcanzar un estado de culminación, de fusión entre vida y literatura con carácter orgiástico y místico: "Y también como esa orgía de salvajes orígenes, aquellas correrías silvestres en las que el olor a chivo y laurel y esperma y vino debía mezclarse el de la sangre, prácticas con frecuencia excesivas hasta para la sensibilidad cotidiana de los antiguos, también como en esa clase de celebraciones donde los estímulos sensuales son sólo punto de partida, fórmula de desarrollo, proceso ascensional, vía de acceso a un estado que propicie la plena integración o disolución de la conciencia, también así la elaboración de la obra, la creación" (p. 226).

Habría que pedir excusas por este cúmulo de citas, pero resulta muy difícil dar una idea aproximada del contenido del libro si no se transcribe con las palabras de su autor; el tipo de propósitos que lo inspiran son inseparables, como tantas veces se insiste a lo largo de él, del autor, y se desvirtuarían al venir expresadas en palabras distintas a las suyas. (Imposible "lo que pasa en la calle de Mairena".) A través de ellas, además, puede verse el estilo informador del libro: una enorme cadena de comparaciones, donde todo aparece relacionado y relativizado, y donde acaba por ser más importante la comparación en sí que los términos de la comparación.

Bajo esta concepción teórica, los personajes pierden importancia, ya que no se trata de caracterizarlos, de buscar singularidades, sino, precisamente, las constantes, lo que permita la generalización.

("Un estado anímico como el

de Carlos, como el de Aurea, como el de cualquiera, son siempre el resultado de todo un proceso" ... p. 48. "Como ese niño o de cualquiera de sus compañeros de juego, enésimo eslabón de una serie infinita de seres igualmente inermes y contingentes" ... p. 197. Las generalizaciones se aplican con relativa frecuencia a las mujeres como grupo, a los homosexuales, convirtiéndose en algunos casos en folias, ej.: los argentinos, p. 185).

El final de la novela lo constituirá la función de todos los personajes, la completa disolución del argumento —o amagos de argumento—, la evasión del escenario inicial (Rosas), y la integración de los mismos en una extraña experiencia orgiástica, cártica y mítica, culminación de los elementos eróticos y masoquistas, oníricos y literarios: se cumple así la teoría, orgía, sueño y literatura confluyen.

Como a cada una de las distintas lecturas que pueden aplicarse a un libro corresponde igual número de tipos de lectores, que-



darán muchas preguntas pendientes. Para algunos, el tipo de propósitos que informa el libro, tal y como están desarrollados, dificultará, indudablemente, su lectura; para otros resultarán simplemente insuficientes. Habrá, de todos modos, que esperar a la aparición de las dos novelas que han de completar el ciclo para situar y valorar con una mayor aproximación cada una de ellas dentro de la labor de conjunto. ■ S. P.

TEATRO

Poesía en el teatro

Un escenario prácticamente desnudo. Cuatro actores vestidos con ropa de calle. Textos poéticos de Antonio Agraz, Rafael Alberti, José Bergamín, Gabriel Celaya, León Felipe, Angel González, José A. Goytisolo, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Antonio Machado, Blas de Otero y Jesús López Pacheco. Textos ligados entre sí por una intención claramente explicitada en el mismo programa a través de una serie de juicios de los propios poetas convocados. Así, "La poesía es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo", de Celaya. O "El poeta es el primero que habla y dice: Esto está torcido, y lo denuncia; o esto es un misterio, y pregunta: ¿Por qué?", de León Felipe. O "En la hora actual la poesía, acentuando sus posibilidades ideológicas, podría desempeñar un papel clarificador y ético", de Angel González. Etcétera, etcétera. El intento es, desde esta perspectiva, evidente. Se trata de combatir el concepto puramente musical en la forma y fundamentalmente onánico en el fondo que muchos tienen de la poesía; de sustituir a las musas mitológicas por los compromisos de la historia; de meter, en fin, en el juego esa palabra tan idealmente antipoesía que es la de "circunstancias".

Hasta aquí está todo muy claro y no es cosa de volver a los debates sobre la "poesía social", sobre la afirmación de que el adjetivo no puede encubrir al sustantivo, o sobre si toda poesía, lo quiera o no su autor, está siempre enmarcada por unas circunstancias y contiene una respuesta con respecto a ellas. Aunque sea la de subirse a la torre de marfil, que sería una manera "asocial" de asumir la "sociabilidad".

Otro punto es ya el de la poesía como recitación o como lectura. El de si estamos ante una manifestación que solicita la relación imaginativa, alimentada



Con este problema han pechado los actores de "El mascarón", consiguiendo un espectáculo lleno de dignidad, discutible — como era lógico — en el tratamiento de algunos poemas, sencillo, laboriosamente trabado, de buen ritmo, y, como mayor limitación, la ingenuidad que es consustancial a todo didactismo. En cualquier caso, "Farsa y drama de una historia" es una nueva respuesta del teatro español en esta hora de cambios, cuando los actores buscan ser algo más que intérpretes de textos indiscriminados. ■ J. M.

Sexo y terrorismo

Más de una vez he renunciado a comentar en estas páginas obras que unían a su torpeza su escasa o nula significación. Obras que, además de aclarar poco y mal, nada tenían que ver con nuestra realidad y en nada nos servían.

Ocurre, sin embargo, que, de vez en cuando, se estrenan obras que aúnan su mediocridad con su significación; obras que alcanzan el éxito o el fracaso, pero que tienen la virtud de descubrirnos por dónde andan las cosas a nuestro alrededor. Un ejemplo de ello podría ser "Eros y Tanata", de Gregorio Parra, que acaba de estrenarse en el Lara.

Comienza el espectáculo con un documental cinematográfico de enorme interés. Imágenes de numerosos lugares del mundo, montadas en paralelo con un volcán en erupción, nos recuerdan la violencia real de la sociedad humana. De hecho, queda en pie una pregunta — porque el documental, de varios minutos de duración, sobrepasa la escueta función de establecer un clima previo — sobre el porqué de esa crueldad histórica. Pregunta cuya respuesta parece asumir lógicamente el drama que sigue a la proyección...

Pronto empiezan las sorpresas. La presencia inicial de un personaje malherido, unida a la estructura fantasmagórica de la escenografía, permite creer que se trata de una evocación delirante localizada en el cerebro de aquél. En seguida descubrimos que la cosa no está tan clara y que el autor ha querido plantear un debate sobre nuestro presente político. "Al principio pensaba crear una situación 'límite', con

la anécdota de un suicida que, moribundo, dejaba volar su mente desgarrada en los elementos que lo habían atormentado durante su vida. Posteriormente, y debido a ciertos sucesos, encarné la anécdota en un secuestro y asesinato...". Tendríamos, pues, de un lado, la vertiente freudiana de la obra; del otro, la muerte de Carrero Blanco como hecho desencadenante de la anécdota.

Yo no sé si Gregorio Parra habrá leído "Operación Ogro"; me temo que no. Tampoco sé si habrá estudiado a fondo el terrorismo; me temo asimismo que no. Incluso cabría sospechar que su documentación procede de la más elemental literatura anticomunista, fraguando — con independencia de los símbolos freudianos empleados —, en lo que se refiere estrictamente al debate político, un diálogo, unos personajes y unos comportamientos puerilmente tópicos. Escondidos en un refugio subterráneo, sobre el que debe pasar el mismísimo almirante — cosa que no sabían cuando se metieron allí —, los personajes, vestidos vagamente de astronautas, desarrollan un concepto del Partido que recuerda a las películas de Fu-Manchú. No dicen de qué Partido se trata, pero aquí no necesitamos que nadie nos diga a estas alturas quiénes son los malos, sobre todo cuando tienen siempre en los labios el ataque a la "cochina" burguesa. El drama del militante rebelde — generalmente porque el amor le descubre su vieja ceguera — es también una calamidad de la misma familia.

Añadamos, sin embargo, un dato que sería desconcertante si no se tratara de teatro y el "desnudo integral" de "Equus" no hubiera sido considerado por muchos como una especie de pozo de petróleo. "Las escenas de violencia y de sexualidad, encarnadas mediante el amor, desnudos totales y envueltas en una escenografía alucinante, han sido necesarias en esta obra que trata precisamente del amor y de la muerte", nos dice el autor. Pero esto es sólo una pequeña parte de la verdad. Porque en el drama se plantea, a fin de cuentas, mucho de lo que formulaba Camus en "Los justos", y ese es un problema político específico — y, por tanto, ético — que no liga bien con esos "desnudos integrales" puestos con calzador.

Si la obra fuese sólo políticamente banal, nada hubiera escrito. Pero la mezcla de banalidad, de tácita identificación de

por impalpables materiales del poeta y de quien le lee, o si le cuadra la voz y el espacio concreto de la declamación y del teatro. A primera vista se diría que hay una correspondencia entre este punto y el anterior, que hay poesía de insolidarios para la lectura individual y poesía comprometida para ser dicha ante una comunidad. Quizá esto sea una simplificación inaceptable y convenga subrayar que, con independencia del substrato ideológico, existe un problema de estilo y de actitud, que nos impone ya sea la intimidad, ya sea la recepción comunitaria, ya sean las palabras que suenan mejor en silencio, ya sean aquellas otras que ganan con el ritmo y la musicalidad de su declamación.

En el trabajo de "El mascarón", la cooperativa que ha elaborado este espectáculo — sustancialmente cuatro actores, Vicente Cuesta, Ruth Guerrero, José Hervás y Juan José Valverde, bajo la dirección de Antonio Malonda —, se atendería, pues, a los dos frentes: a la selección de una poesía "social", y, también, de

una poesía apta para el trasplante escénico.

Con lo que nos metemos ya en el tema de las relaciones entre poesía y teatro. De García Lorca se inserta en el espectáculo la siguiente frase: "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana". En la que, bien se advierte, el concepto de "poesía" está mucho más identificado con el de "creación", con el de "transposición artística", que con el de "verso". Algo de esto se apunta en el espectáculo del Alfíl cuando se contraponen versos de Gabriel y Galán, o de los hermanos Álvarez Quintero, a los textos más "coloquiales" de nuestros "poetas sociales". Sin embargo, un poema como el Romance de la Guardia Civil colocado casi al final del espectáculo — y, por cierto, muy aplaudido por el público —, prueba, a la vista de su rica y barroca precisión verbal que es inútil intentar hacer esquematizaciones simplistas al respecto y que la "poesía dramática", la que admite y aun exige la encarnación escénica, puede ser de mil maneras, incluso, claro está, prosa.