

Pintura ¿moderna?

Luis Quintanilla.

México, Editorial Novaro, 1968. (Temas de nuestro tiempo). 140 p. ilustraciones.

- Los principales movimientos pictóricos. Impresionismo, cubismo, arte pop.

La plástica africana

L. Holy y D. Darboe.

México, Fondo de Cultura Económica, 1968. 75 p. 152 ilustraciones.

- Escultura del África oriental y meridional.

LIBROS EXTRANJEROS
SOBRE MÉXICO**Organized labor and the Mexican Revolution under Lazaro Cardenas**

Joe C. Ashby.

The University of North Carolina Press, 1967.

- Organización y principios del movimiento obrero mexicano durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas.

México, The Struggle for Modernity

New York, Oxford University Press 1968. 394 p. Mapas.

- Los principales acontecimientos políticos desde la colonia. Con una cronología política y una guía de lecturas sobre México.

Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz

Ramón Xirau

Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.

(Biblioteca de América. Colección Genio y Figura). 176 p. ilustraciones.

- Biografía intelectual y afectiva de Sor Juana.

REVISTAS ALGUNAS

Diálogos

Director: Ramón Xirau. El Colegio de México. Publicación bimestral. Núm. 20 marzo-abril, 1968.

- Poesía de Octavio Paz y Carlos Barral. Fragmento de novela de Sergio Galindo. Ensayos de Kolakowski, Axelos y otros.

Cuadernos americanos

Director: Jesús Silva Herzog. Publicación bimestral. Vol. CLVII Núm. 2 marzo-abril, 1968.

- En memoria de Ernesto Che Guevara. Homenaje de catorce poetas americanos. Ensayos políticos, sociales, literarios y filosóficos de Arturo Uslar Pietri, Jacobo Kogan, Enrique Florescano y otros.

Revista de Occidente

Director: José Ortega Spottarno. Madrid, noviembre-diciembre, 1967. Año V Núms. 56 y 57. Número extraordinario: El Futuro.

- Las tendencias de la política, el lenguaje, la religión, la ciencia.

Estudios de Cultura Maya

Director: Alberto Ruz Zahuilier. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Seminario de Cultura Maya. Publicación anual. Vol. VI, 1967.

- Cerámica, pintura, relaciones familiares, mitos de la cultura maya.

Eco

Revista de la cultura de occidente. Bogotá, Colombia. Tomo XVI, Núm. 2. Diciembre, 1967.

- Ensayos de Octavio Paz, Theodor W. Adorno. Fragmento de una novela de Severo Sarduy.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas

Director: Justino Fernández. UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas. Publicación anual. Núm. 36, 1967.

- Estudios sobre el barroco mexicano, la iconografía artística de Don Quijote, el dios maya de la lluvia.

diálogo**conversaciones en italia:
pier paolo pasolini**

Por Manlio Cancogni

Pier Paolo Pasolini nació en Bologna en 1922 de padres friulanos. Se tituló en letras y trabajó después en Milán como obrero en una fábrica. Fue colaborador de la revista *Officina*. Ha publicado novelas, ensayos, volúmenes de líricas. *Le ceneri di Gramsci* (1957) es su libro de poesía más famoso. *Ragazzi di vita* y *Una vita violenta* (1958-1959), sus novelas más leídas. En 1961 debutó como director cinematográfico con *Accattone* a quien siguieron entre otras *El evangelio según San Mateo* en 1964 y la última, presentada el año pasado en Venecia, *Edipo rey*.

Pasolini: ¿Que si es posible escribir una obra maestra? Es tonto preguntárselo. El problema no existe. Y, de todos modos, ¿quién podría saberlo?

Cancogni: Es una pregunta pretexto. Considérala como un punto de partida. Por otra parte, es cierto que se escriben muchos libros y todos bastante modestos. ¿Por qué?

Pasolini: Un país pequeño no puede dar un gran escritor. Ya lo ha dicho Goldmann.

Cancogni: ¿Y tú lo suscribes?

Pasolini: Sí. Cada libro está en relación con su *background* cultural. Si este es mediocre también el libro lo será. Puede haber excepciones, es verdad, pero entonces se trata de personas que viven en Italia y escriben en italiano por casualidad. Escritores que tienen corte europeo, crecidos en un círculo cultural más vasto. Italia es una pequeña nación mezquina. Lo repito: no puede dar un gran libro.

Cancogni: ¿Pero quién te obliga a vivir en la mezquindad de tu país? Puedes muy bien quedarte en Italia y que te importe tres pitos su cultura, su ambiente, sus problemas, y su sociedad literaria. Claro que si en vez de observar la realidad, la vida, vives en medio de las charlatanerías de los literatos, estás por fuerza condicionado por la cultura, llámémosla así, de tu país.

Pasolini: Claro que podemos apartarnos. Pero en Italia esto ha sido posible sólo después de la Resistencia. Antes vivíamos en un mundo cerrado, provinciano, fuertemente condicionado por un régimen policíaco, de moral pequeño burguesa; no podíamos movernos: Hoy se puede estar con un pie en París y con otro en New York, respirar una atmósfera más vasta... Antes un escritor ita-

liano era necesariamente italiano, y por consiguiente condenado a la mediocridad...

Cancogni: No niego que sea mucho mejor vivir en París o en New York, que en Roma. Hoy se viaja mucho más fácilmente que antes. Pero no es verdad que antes de la guerra viviéramos a oscuras respecto de lo que ocurría fuera. Estábamos bastante informados. Todos mis amigos a los veinte años habían ya leído a Joyce, Lawrence, Proust, Kafka, Freud, Eliot, Eluard, Rilke, Trakl, Heidegger, Jaspers, etc. Lo mismo que ahora, quizá con mayor seriedad. Hay quien es independiente y quien está ligado al grupo. Y si uno es gregario y tiene puestas las anteojeras, sigue siéndolo aunque pase seis meses al año en New York... Pero quiero hacerte una pregunta. Desde el momento en que se dice que culturalmente vamos a una época de confusión, de crisis, o incluso de desastre, ¿no consideras que es una ventaja vivir lo más alejado posible de todo ello, permaneciendo en la periferia, y que desde este punto de vista estar en Italia es un privilegio?

Pasolini: No pienso de ningún modo que el nuestro es un siglo culturalmente infeliz. Por el contrario, de Rimbaud a Pound, me parece que es un siglo extraordinario. No hay otros que me gusten tanto, que hayan producido obras tan atrayentes. Nunca la literatura ha circulado tanto, ha estado tan viva, como desde la segunda mitad del siglo pasado a hoy.

Cancogni: Pero se dice comunmente que se trata de una producción incoherente, carente de un denominador común como lo han tenido otras culturas, la romántica o la iluminista para dar un ejemplo.

Pasolini: También nuestro siglo puede definirse muy bien en lo que toca a la cultura. Puedo resumirte su historia con una parábola. Había en el mundo una sociedad muy poderosa, decidida a conservar el poder por todos los medios. ¿Pero qué hay de más culpable en el mundo que detentar el poder? Es natural por eso que la burguesía, y de ella se habla, se sintiera en culpa. Y cuando uno se siente en culpa ¿qué desea? Desea castigarse. La burguesía, oprimida por el sentimiento de culpa, quería suicidarse. Y lo ha hecho. Pero indirectamente, castigándose en la cultura, es decir, en la razón. La cultura burguesa en efecto tenía como emblema la razón.

La razón fue el gran mito de la burguesía del siglo pasado. Mediante el asesinato de la razón, la burguesía se ha suicidado expiando su culpa, la culpa de detentar el poder.

Cancogni: Nunca he pensado que quien manda se siente en culpa. Por el contrario, siempre he tenido la sensación de que goza de ello; el poder se le sube a la cabeza a quien manda, lo hace sentirse importante, vivo.

Pasolini: Y en este suicidio la burguesía encontró su carnicero: Hitler. Hitler ha sido el dios del irracionalismo. Toda la poesía europea desde Rimbaud hasta hoy es irracional.

Cancogni: De este modo se ponen en el mismo plano Rimbaud y Hitler, el simbolismo y el nazismo... Las ideas se me enredan.

Pasolini: La razón, el culto de la razón, es burgués.

Cancogni: Pero también la civilización griega es racionalista, ¿quieres decir que también ella era burguesa? Entonces quiere decir que tú entiendes por burguesía la clase que está en el poder. Si es así toda la historia del mundo es burguesa, desde Atenas hasta la China de Mao.

Pasolini: Las civilizaciones del pasado eran religiosas, no racionalistas.

Cancogni: Tú contraponés religión a razón. ¿Pero entonces dónde metes al catolicismo? El catolicismo, en la época de su plenitud, cuando se puede hablar de una civilización sellada por él, el Medioevo, es una de las más grandes construcciones racionalistas (basta pensar en Santo Tomás) de toda la filosofía occidental.

Pasolini: Esto quiere decir que la esencia religiosa del cristianismo ha sido racionalizada por la clase en el poder.

Cancogni: Conque piensas que la fuerza vital de la historia es de naturaleza religiosa y que la razón es el instrumento con el cual las clases dominan y utilizan estas fuerzas. Para un marxista yo diría que es una afirmación bastante heterodoxa. ¿Y la ciencia?

Pasolini: También la ciencia pertenece en su esencia, más al mundo religioso que al de la racionalidad. Mira al hombre de ciencia. Es un hombre religioso, no tiene sentido práctico, es desinteresado; es a su modo un místico que supe-
ra, con la intuición, con la fantasía, con la totalidad de su poder cognoscitivo, la simple razón. El error de la burguesía es identificar la inteligencia con la razón, cuando aquella es algo más.

Cancogni: Pues bien vivimos en una época científica; la ciencia domina hoy en la cultura; de ello debiéramos concluir que vivimos en una época religiosa...

Pasolini: No, porque hoy triunfa la aplicación de la ciencia, es decir, la técnica, no la ciencia. El racionalismo burgués, que ve sólo la utilización práctica de las cosas, no tiene nada que ver con el verdadero espíritu científico.

Cancogni: Ya entiendo. Para ti razón es la utilización práctica de los descubrimientos de la inteligencia, sea religiosa como científica.

Pasolini: Sí, la inteligencia como poesía, sabiduría, fantasías, intuición, es la capacidad de comprender. La razón la limita porque excluye todo lo que no se puede comprender rechazándolo a lo incognoscible. Excluye, por ejemplo, el inconsciente. En el inconsciente no vale el principio de no contradicción que es el pilar de toda lógica racionalista, y por consiguiente la razón burguesa rechaza el inconsciente.

Cancogni: En realidad el inconsciente es precisamente un descubrimiento de nuestra civilización, que tu llamas burguesa...

Pasolini: Precisamente. Pertenece a esa cultura irracionalista que caracteriza nuestro tiempo y que, como te decía al inicio, representa el suicidio simbólico de la burguesía.

Cancogni: Cada clase en el poder, dices tú, es necesariamente racionalista porque debe poner orden en el mundo de los fenómenos y por lo tanto violenta las mejores capacidades cognoscitivas del hombre. Yo no me haría muchas ilusiones sobre estas capacidades, que por lo demás tienen, cuando existen, mil posibilidades de expresarse. Por otra parte, ¿logras imaginarte una sociedad sin poder, y, por lo tanto sin racionalidad?

Pasolini: Sí. Soy marxista precisamente porque Marx decía que la revolución llevaría al aniquilamiento y a la desaparición del poder tal como se concibe en la sociedad burguesa. El poder, insisto en este punto, es horrendo: tanto cuando se detenta como cuando se quiere conquistar. Es siempre corruptor.

Cancogni: Es una vieja historia, hoy relegada, me parece, por los mismos marxistas en el arsenal de los cachivaches. En Rusia no parece que el Estado esté muy disminuido. Y en China... ¿Quién sabe nada de cómo se ejerce efectivamente el poder? De todos modos, ¿conoces un ejemplo en la historia que se acerque más a este ideal de sociedad que se autogobierna?

Pasolini: La polis griega.

Cancogni: La polis era un Estado. Pequeño pero siempre Estado; a veces tiránico, no siempre democrático.

Pasolini: De todos modos permitía que Sócrates comunicara sus enseñanzas. De todos modos nos hemos ido por las ramas. El punto firme es lo que he dicho cuando me preguntabas si era posible definir la cultura de nuestro tiempo. Es posible: es el irracionalismo, que por una parte es impugnación, escándalo, violencia contra el orden, los códigos, la sociedad, la moral común, desde Rimbaud a Ginsberg, para entendernos; y por otra es autocastigo, mira a Hitler.

Cancogni: Bueno, pero con esta explosión de la cultura, no veo donde va a parar el *background* cultural de que hablas y que hacía de Italia una provincia. Por una tradición burguesa, decimonónica, éramos periferia; pero por una cultural irracional no veo que haya ahora un centro y una periferia, y de hecho literatura y arte florecen un poco por todas partes, hierven en una única caldera.

Pasolini: Sí, pero es diferente si poeta o artista participas de este irracionalismo, de esta revolución, te opones a una gran sociedad o a una pequeña. En el primer caso podrás hacer grandes cosas; en el segundo, cosas pequeñas. Ginsberg se opone a Johnson que es un gigante (porque representa al imperialismo americano) y por consiguiente también él lo es. Entre nosotros, ¿de qué sirve polemizar con la policía local?

Cancogni: En efecto, siempre me lo he preguntado.

Pasolini: Toma el caso de la nueva izquierda americana, que yo considero uno de los fenómenos culturales más importantes de nuestro tiempo. Es un fenómeno enteramente nuevo porque afronta una realidad nueva que lo obliga a inventarse un lenguaje revolucionario, fuera de las fórmulas. Ginsberg, cuando ataca a América es como un poeta, un creador, que explora un mundo nuevo. Nosotros en cambio, en Italia y en Europa tenemos todo ya hecho. Tenemos que repetirnos. Está ya listo el lenguaje liberal-radical-marxista, del cual no se escapa. Nos convertimos por fuerza en conformistas.

Cancogni: Te contradices. Antes hablabas de *background* cultural que hace grandes a aquellos que tienen la fortuna de poseerlo. Ahora dices que el *background* revolucionario que posee la cultura europea nos hace más débiles. En los Estados Unidos serán más libres y más eficaces porque no tienen a las espaldas el historicismo tanto liberal como marxista. Yo estoy de acuerdo. Pero pensaba que tú partías de una posición opuesta.

Pasolini: Quiero decir que cuando un tren va a cien por hora todos los que van en él van a la misma velocidad, aunque sean cojos: si el tren como es en Italia va a treinta, los pasajeros, por más que hagan, no pueden correr más. Pero estamos de nuevo alejándonos del asunto. Comenzaste preguntándome qué es una obra maestra. Pues bien, mi respuesta es esta: es una obra llena de imperfecciones. Cuanto mayores son las imperfecciones mayores son las cosas perfectas. Este es el motivo por el cual es tan difícil reconocerla. Ante una obra maestra nos desvían las imperfecciones. El lector va tras la obra perfecta, se deja fascinar por su redondez. Pero las obras perfectas, en este sentido, son siempre menores. Hay que añadir que las obras maestras son siempre ideológicas y políticas y que por ello deben pagar su tributo a la ideología con opacidades, simplezas, banalidades.

Cancogni: Danos un ejemplo.

Pasolini: En el siglo XIX es fácil. Dostoiévski. La imperfección en obras como *Los Demonios* o *Los Karamazov* me parece evidente.

Cancogni: De acuerdo. ¿Pero Tolstói?

Pasolini: También él. Su estilo es pobre, no poético. Quiero decir respecto de los cánones tradicionales de la perfección. Pero quizá es mejor tomar un ejemplo de la literatura italiana. *Los Novios*. Es sin duda una obra maestra y está llena de

imperfecciones. Las hay respecto del "código narrativo" como por ejemplo el episodio de la monja de Monza. Para un lector superficial, narrativamente, es un error, porque constituye una historia dentro de la historia. Toma luego al cardenal y al Innominato. Son figuras horribles, dignas de un tecnicolor americano. El abrazo con las lágrimas del Innominato que caen sobre la púrpura del cardenal. Es cómico. Pero junto a ese abrazo está el episodio de don Abundio que va por el monte arriba a horcajadas sobre el mulo, que es estuendo. Lucía es una figura tonta...

Cancogni: Acaso menos de lo que parece.

Pasolini: Pero Renzo es espléndido. Su fuga de Milán es inolvidable.

Cancogni: En eso estoy de acuerdo. Pero en su conjunto ¿qué es *Los Novios*?

Pasolini: Una gran novela ideológica no hay duda.

Cancogni: ¿Una gran novela ideológica del catolicismo?

Pasolini: No, esto no se puede decir en realidad. Es un gran enredo ideológico: el catolicismo mezclado con el jansenismo. Hablo de la ideología del autor, la fuerza del libro está en la naturaleza ideológica de Manzoni.

Cancogni: ¿Hay una gran fuerza ideológica en Manzoni?

Pasolini: Sí.

Cancogni: ¿Pero una ideología contradictoria como la suya no es por sí misma débil?

Pasolini: No. La ideología de un escritor admite las contradicciones.

Cancogni: Llamémosla entonces la visión

personal del mundo que tiene un escritor.

Pasolini: De acuerdo. Las obras maestras nacen siempre de una gran visión del mundo, una visión que quiere persuadir, cambiar las cosas.

Cancogni: ¿Y cuál es el último escritor ideológico en Italia?

Pasolini: Montale, Gadda y la Morante.

Cancogni: ¿Y D'Annunzio?

Pasolini: No.

Cancogni: Y no obstante hay una ideología, el estetismo.

Pasolini: Es una ideología mediocre.

Cancogni: Entonces no cuenta la fuerza ideológica, sino la calidad de la ideología.

Pasolini: Sí, porque dentro debe haber una fuerza moral, en la cual se cree hasta el fondo; una coherencia con el sistema de valores intrínseco a la ideología misma.

Cancogni: ¿Pero por qué uno podría ser moral permaneciendo fiel hasta el fondo al estetismo?

Pasolini: Sí, pero entonces tendría que tener a la espalda una gran sociedad.

Cancogni: Por eso Wilde sí y D'Annunzio no.

Pasolini: Exacto. En D'Annunzio además no me gusta su falta de habilidad. Parece una paradoja pero es así. D'Annunzio escribe a lo que salga. Fuera de alguna poesía como *La pioggia nel pineto*, hay poca habilidad. Una vez encontrada la clave, abría todas las puertas. Escribía como comer cacahuates. Nunca hay resistencia de la página. En su aparente falta de simpleza es simple.

Cancogni: De acuerdo respecto de Mon-

tale. Pero ahora quisiera que me hablara de la ideología de la Morante.

Pasolini: Es toda ideología. Dentro están Freud, Jung. Esquemáticamente sus personajes se parecen a los santos en las vidas de santos escritas por un sacerdote. Pero dentro están llenos de vida, de explosión. También Moravia es de los pocos escritores ideológicos que hay en Italia. Todos los que he nombrado son personas que no se reconocen como italianos. Su tipo de cultura se ha formado en otra parte, en un terreno franco, europeo. Detrás de ninguno de ellos hay una formación típica italiana.

Cancogni: Vuelvo a decir que entonces para un escritor nacer en Italia es una fortuna porque puede escoger, como uno del Senegal, la cultura que prefiere olvidándose de la de su país.

Pasolini: No, no, no: si naces en un país pequeño, estás arruinado. Cuentas sólo si perteneces a una cultura hegemónica.

Cancogni: ¿Y la Rusia del siglo pasado? No era un país hegemónico y vivía de cultura importada. Y no obstante...

Pasolini: En Rusia la cultura importada de Francia tuvo una gran resonancia por la grandeza del país, mientras que en Italia...

Cancogni: Rusia era un gran país, dices. Sí, como territorio.

Pasolini: Ah, no. Se estaba asomando al primer plano de la historia. Era un país con un destino: virgen pero fuerte. Entre Rusia e Italia en el siglo pasado hay la misma diferencia que existe entre el campo y una ciudad de provincia. El campo es un terreno fértil, donde la semilla germina; en las callejuelas enmohecidas de una ciudad pequeña, todo se marchita y se pierde.

Cancogni: Pero nos estamos olvidando del tema principal. Tú no escribes ya novelas o cuentos. ¿Por qué?

Pasolini: He perdido la fe en el género. No me atrae ya. Pienso que un escritor debe ser siempre realista, es decir, estar unido a la realidad. Pues bien, la realidad que antes me interesaba, quiero decir el subproletariado romano de los suburbios, está cambiando rápidamente, ya no lo reconozco. El subproletariado romano que antes era sólo existencialmente real, pero no tenía realidad histórica, hoy se está convirtiendo en una fracción del tercer mundo.

Cancogni: Bueno. Entonces es mucho más importante, más real, en el sentido de que ahora reconoces en él una dimensión ideológica. ¿Y con eso?

Pasolini: Sí, pero me doy cuenta de ello sólo como ciudadano, no como escritor.

Cancogni: Estarías en la condición ideal para escribir una obra maestra.

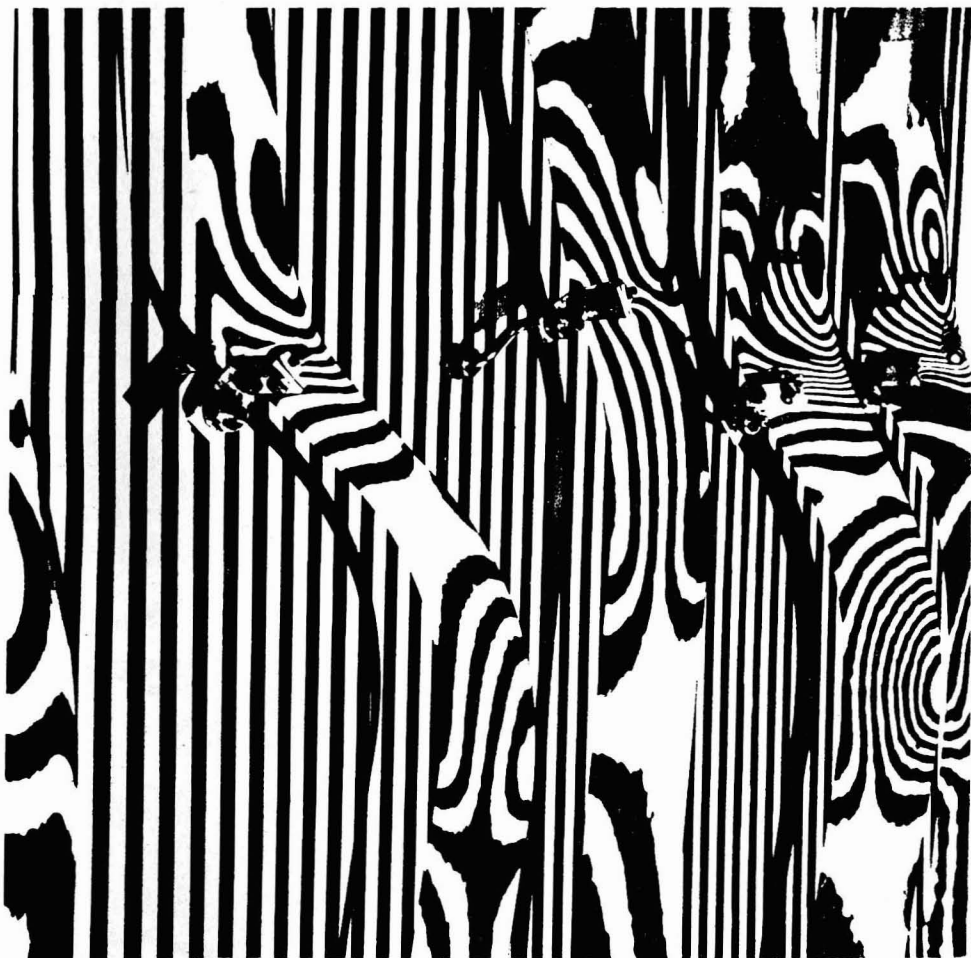
Pasolini: Teóricamente sí. Sólo que en el intervalo me he vuelto más prudente.

Cancogni: ¿Y crees que eso es una limitación?

Pasolini: No hay que ser prudente para escribir obras maestras.

Cancogni: ¿Te has "aburguesado"?

Pasolini: Tal vez sí. Se me ha desarrollado un sentido del humor que antes no tenía y que es un carácter típico de la burguesía.



la cueva de salamanca

Por Eduardo Naval

Cancogni: ¿Y por qué sólo de la burguesía? ¿Y el de la antigüedad?

Pasolini: Hablo de la época moderna, de Ariosto en adelante. El humorismo es una actitud de la clase en el poder. Sígueme: ¿cuáles son los caracteres del humorismo? El sentido de culpa y la intención de reducir. Hoy el burgués se siente en culpa (porque detenta el poder) y tiende a estar en pantuflas. Es un hombre práctico. El humorismo es una actitud de defensa de quien tiene una visión cotidiana empujada de la vida.

Cancogni: Podría ser, en ti, un elemento nuevo. Una *chance* más para escribir una obra maestra, dado que como me dices, esta no puede ser sino una obra compleja, contradictoria.

Pasolini: En efecto. Sólo que no logro imaginármelo en la dirección de la novela.

Cancogni: ¿Y por qué camino entonces?

Pasolini: En este momento diría: el del teatro. Pero oye bien: se trata de una consideración personal. Teóricamente la obra maestra puede nacer en cualquier parte. Pero hoy no puedo ni escribir novelas ni escribir poemas. No escribo poemas porque no tengo destinatario. No sé ya a quién me dirigiría. Sé que en Italia habrá unas diez mil personas que aman la poesía. Pero a ellas me dirijo lo mismo, aun sin escribir.

Cancogni: ¿Y quién es el natural destinatario de un poeta?

Pasolini: Quien el poeta considera idealista, donquijotesco, como él. Cuando el idealismo del poeta comienza a amargarse y así también la fe en el idealismo ajeno, entonces siente que no hay ya destinatario para su poesía.

Cancogni: ¿Y por qué no la novela?

Pasolini: Por las razones que te he dicho, y además porque la realidad italiana se está asentando mientras que la novela necesita estabilidad. Si no, narrar se convierte en un fatigoso arrastrarse tras las cosas. El teatro, en cambio, me permite hacer al mismo tiempo poesía y novela. Poesía porque como sabes escribo mis tragedias en verso. Novela porque cuento una historia.

Cancogni: ¿Y el destinatario? ¿Para las tragedias existe?

Pasolini: Sí. El destinatario es alguien contra quien polemizo, contra quien luto. El destinatario es mi enemigo, es la burguesía que va al teatro. Con este espíritu he escrito mis cuatro dramas: *Monumento*, que tiene como personajes principales a Orestes y a Píldes como símbolo de las dos revoluciones de nuestro tiempo (si quieres la revolución rusa que se asienta en un orden burgués, y la cultural en China); *Bestia da stile*, que he escrito para el Stabile di Torino, y otras dos cosas que todavía no tienen título.

Cancogni: ¿Teatro como comicios, entonces?

Pasolini: Como quieras. Llamémoslo pues comicios.

Nadie ignora que la puesta en escena de una obra clásica es una aventura. Héctor Mendoza demostró, con *Don Gil de las Calzas Verdes*, que era un director apto para revitalizar el teatro del Siglo de Oro y que tenía una concepción clara de los métodos y recursos con que esto se logra. Pero si en *Don Gil* dichos recursos estaban estudiados, ofrecidos en la dosis necesaria y adaptados al texto, no ocurrió lo mismo con *La Cueva de Salamanca*.

Puesto que en México no hay una compañía de teatro clásico como la *Comédie-Française*, es lícito valerse de cualquier procedimiento para llevar a los escenarios obras de Tirso de Molina o de Juan Ruiz de Alarcón, pero tendrá que hacerse un estudio minucioso y lúcido del texto para que la obra en sí no se pierda. El teatro clásico español ha trascendido como una muestra magnífica de literatura dramática por la fuerza del verso y la magia del idioma, vehículos primordiales en cualquier literatura. Pero si los extraordinarios versos de Juan Ruiz no son respetados y además son mal dichos por los actores, la puesta en escena, por excelente espectáculo que sea, queda abortada, como un intento que no llega a realizarse. Así, y a manera de ejemplo, la intrincada y reaccionaria tirada de versos que corresponde al doctor hacia el final de la obra, se pierde

en su sentido porque no se logra entender al actor que ha roto la cadencia del verso. La rima no se escucha y el ritmo se convierte en algo denso que no permite pensar en la gracia y ligereza que Alarcón daba a la fonética castellana.

El idioma, eje central, como decíamos, de estas obras no fue respetado o comprendido por los actores y el director, pero tampoco lo fue la idea principal de la comedia. Una pieza como *La cueva de Salamanca*, que hoy llamaríamos oficialista y reaccionaria, hecha para alabar al rey y dar apoyo a la Inquisición contra los nigromantes, en la que se pretende ahogar la imaginación y la magia poética (extraña paradoja en un autor todo imaginación y magia poética) debe ser entendida y como tal representada. Si el director no está de acuerdo con la tesis de Alarcón o quiere presentarla desde un punto de vista moderno, tendrá que ingeniárselas para hacer una puesta en escena crítica, experimento de gran ambición que se espera ver surgir desde la primera escena y se desvanece con el último telón porque no existe, no es tangible.

Una comedia de enredo, en la cual los cambios de escenario son frecuentes, en la que el énfasis de la acción está dado por el ritmo de los parlamentos y por la rapidez con que transporta al

