

TEATRO DE AUTOR Y TEATRO DE GRUPO: BUERO, NIEVA, EL T. E. I. Y «LA CUADRA»

En este resurgir del teatro español al que estamos asistiendo de poco tiempo para acá, junto al rescate de ciertos autores tradicionalmente «olvidados» —Valle, Lorca, Alberti—, se produce otro fenómeno que es interesante señalar. Me refiero a una dualidad.

Por una parte nos encontramos con espectáculos en los que prima el texto como punto de partida para la recreación escénica. Es decir, un teatro en el que el soporte dramático es, fundamental y primordialmente, el verbo del autor y en el que el director se limita a trasplantar a las tablas —con más o menos fortuna— eso que el autor quiere decir. Y, por otra parte, encontramos la actitud contraria: un tipo de teatro en el que el papel decisivo corresponde a la creación colectiva. No quiere esto decir que, en esta segunda fórmula, el texto no tenga importancia. Evidentemente, en una puesta en escena tiene que producirse una comunicación. Hay una propuesta que parte del escenario y que el público-receptor asimila. sencillamente, se trata del proceso inverso. Se produce, primero, un trabajo de los actores, la elaboración de una idea previa de la que surge el texto definitivo. Y al decir «texto» no me refiero exclusivamente a un código verbal. Texto —en este caso— es cualquier sistema de comunicación, que no tiene por qué fundamentarse en la palabra. Tal es el caso del mimo, la pantomima, la coreografía, el baile y el cante, etc.

Esta dualidad —teatro de autor, teatro de grupo— también tiene un denominador común, ajeno al estricto hecho teatral. Se trata de un criterio de «permisibilidad» por parte de la Administración. Obras que llevaban mucho tiempo —años— esperando la ansiada «luz verde», por fin la han visto. Se cumple así la premisa indispensable de la dramaturgia. El teatro no es para leer. Sólo con la puesta en escena podemos emitir un juicio definitivo sobre la calidad de esa obra. Un teatro limitado en las páginas de un libro es un teatro muerto. Sobre las tablas, en un escenario, cobra vida, cumple su objetivo. En definitiva: es eficaz. Y si concebimos el fenómeno dramático como un análisis del contexto sociopolítico —que incide directamente en la sociedad—, de ahí su peligrosidad para el poder establecido.

Los orígenes de *La doble historia del doctor Valmy* se remontan a 1961. En esa fecha la concibió Buero y comenzó a escribirla en 1963, para darla por concluida en 1964. La revista *Artes Hispánicas* la publicó en 1967 y en noviembre del año siguiente se estrenó en el Gateway Theater de Chest, Inglaterra.

La doble historia del doctor Valmy (1), que hoy podemos ver tras doce años de frustrados intentos de llevarla a la escena española, es —sin duda— una auténtica obra maestra. El tema es —ya de por sí— más que sugestivo: ¿puede ser la tortura un arma política? Una pregunta que va más allá de la denuncia política concreta. Más allá del teatro de propaganda, vinculadó a la realidad de un país o a un momento histórico determinado. Como los textos calificados de clásicos, este de Buero se hace universal y sobrepasa los límites espacio/temporales.

Como señala Alfonso M. Gil en el prólogo a la edición norteamericana de la obra, estamos frente a un teatro de la autenticidad humana, ante el sentido trágico del hombre de nuestro tiempo. «Es la tragedia del hombre incapaz de elegir, atrapado en las redes de su propia impotencia vital y cuyo único escape es la muerte; una muerte que no es la liberación, sino un eslabón más de la infinita cadena de 'víctimas-verdugos'», dice M. Gil. *La doble historia...* no se afilia a la izquierda, ni al centro, ni a la derecha. Buero se erige en abanderado del Hombre, de cualquier hombre que se vea atrapado por su propia condición. Más que una denuncia de la tortura —que, en efecto, lo es y que subyace a lo largo de toda la representación, motivando su estructura—, Buero Vallejo se detiene en el conflicto íntimo del ser humano que lleva una vida normal, pero que, al caer la noche, entra en otro mundo en el que ha de golpear, de torturar e incluso de causar la muerte a un semejante.

El público no puede escaparse de lo que en la escena se narra. No tiene cabida la postura de pensar que se está ante un suceso ajeno, extraño, ignorado. La implicación es total. Además, la técnica empleada por Buero muestra su intención de colocar *La doble historia...* en un plano documental. Nada de ficción. El público, al tiempo que asiste a un juicio, es el mismo acusado, y se le exige la contemplación de los hechos y su objetividad en el veredicto. Para ello, Buero utiliza varios niveles expresivos. El doctor Valmy actúa

[1] Título: *La doble historia del doctor Valmy*. Autor: Antonio Buero Vallejo. Dirección: Alberto González Verge. Intérpretes: Andrés Mejuto, Marisa de Leza, Manuel Tejada, Primitivo Rojas, Elvira Menéndez, María Abejón, Mary González, Guillermo Carmona, Carlos Oller, José A. Fuentes, Santiago Herranz y Ana Marzoa. Espacio escénico: Vicente Vela. Teatro: Benavente, de Madrid.

como elemento distanciador al ser el intermediario entre el escenario y los espectadores, llegando a detener la acción en sus momentos más álgidos. Asimismo, la anécdota se presenta bajo el aspecto de un caso clínico —en este sentido es significativo el subtítulo de «relato» que Buero otorga a la obra—, con lo que se insiste más en la exposición documental. Por otra parte, se juega con la realidad y con los sueños, con saltos en el tiempo, con la acción múltiple, con incursiones de actores en el patio de butacas... Toda una perfecta lección del empleo de los recursos escénicos.

Hay dos historias que son la misma. La primera —la del Señor y la Señora, vecinos de Daniel y Mary Barnes— es ese espejo al que miramos con ojos deformados, en el que vemos la realidad a conveniencia o —en este caso— se la niega y se nos dice que todo es falso, que no nos lo creamos, que permanezcamos tranquilos y escépticos, porque todo es mentira. La segunda historia es el relato de la utilización de la tortura, el drama de quien la utiliza. Dos historias, sí, pero implicadas en una unicidad de sentido.

Y he dicho que Buero Vallejo nos presenta su obra como un caso clínico, pero no por ello hemos de creer que los personajes de la misma son «casos patológicos». No. Son personajes de nuestro propio entorno. Y no es una denuncia particularizada en un hombre o en un sistema político, sino de toda una sociedad que —a diferentes niveles— permanece ciega al empleo del napalm, de la bomba atómica, al terrorismo, a la invasión de estados, al sometimiento ideológico: a la degradación de la condición del ser humano.

Pero Buero Vallejo tiene esperanza. Una esperanza en el Hombre que está presente en toda su producción dramática. Este sentimiento viene de la mano de Mary Barnes. Al conocer la verdad sobre el verdadero trabajo de su marido hubiera podido escoger el camino del silencio, de ignorar la realidad. Pero decide enfrentarse con ella. Mary Barnes *elige* —justificación del Hombre— y con su elección sacrifica su *status* de seguridad para escoger el camino más duro. Es la venda que cae, la luz en la ceguera. En el inicio de las dos sendas —conocimiento de la verdad, consciente negación de la misma— nos deja Buero Vallejo para queelijamos con todas sus consecuencias.

EL TEATRO FURIOSO DE FRANCISCO NIEVA

Francisco Nieva lleva muchos años metido en el tinglado teatral. Muchos años también de inexistencia, de secuestro, en los que su actividad como autor ha permanecido oculta tras esa otra actividad

de escenógrafo. Resulta paradójico pensar que uno de los valores más recios de nuestra dramaturgia contemporánea era conocido solamente por su labor como creador de escenografías, incluso para el Teatro Nacional. Entre tanto sus textos aumentaban —sin vislumbrar una mínima posibilidad de representación— para dar forma a lo que el propio Nieva ha denominado «Teatro Furioso», «Teatro de Farsa y Calamidad».

Pero llegó la hora de Francisco Nieva. Por fin se pudo ver *Sombra y quimera de Larra (Representación alucinada de No más mostrador)*, y, en nuestros días, *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia* —opúsculo éste que completa la puesta en escena de la primera—. Estas dos obras de Nieva (2) vienen de la mano de José Luis Alonso, quien también corriera la aventura de montar *El adefesio*, de Rafael Alberti. Hay varias citas que se reparten entre el público antes del comienzo de la representación y que reflejan el espíritu que anima el quehacer teatral de Francisco Nieva. Son las siguientes:

«A mí no me gusta ese teatro en que le tiran a uno trozos de realidad a la cara».—Valle-Inclán.

«¡Mierdra!». «Ubu Rey», de Alfred Jarry.

«Renovar el lenguaje es renovar la concepción del mundo».—Ionesco.

«Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas (*sic*) quebranten e ipnoticen (*sic*) la sensibilidad del autor. Un teatro que abandone la sicología y narre lo extraordinario que induzca al transe».—Artaud.

«El teatro del futuro será un teatro de visiones, no un teatro de sermones».—Gordon Craig.

No es difícil, pues, rastrear las coordenadas por las que se desenvuelve la obra de Nieva. *La carroza...* —subtitulada «ceremonia negra»— nos muestra el curioso nacimiento de un representante del pueblo español. Un nacimiento hecho a base de prodigios satánicos, con terrores, velas asustadizas, retratos parlantes, gatos muertos, cadenas y dogmas a machamartillo. Estamos ante la gran fiesta nacional. Ante el mito. Ante el símbolo. Una concepción dramática en la que está presente la orgía artaudiana, el ritual dionisiaco, la magia, el eros, el absurdo, el humor, lo irracional...

Pero este conglomerado de elementos que certifican la muerte

(2) Título: *La carroza de plomo candente* y *El combate de Opalos y Tasia*. Autor: Francisco Nieva. Dirección: José Luis Alonso. Intérpretes: Paloma Hurtado, Antonio Mancho, José María Pou, Trini Alonso, Valeriano Andrés, Carmen Quesada, Eddy Lage, Luisa Rodrigo, Julia Trujillo y Ana María Ventura. Decorado y vestuario: Grupo Escuela A. D. Moisés Guirguis y J. A. Cidón. Teatro: Figaro, de Madrid.

del teatro psicologista no es —ni mucho menos— caótico. Nieva elude este peligro y lo hace intensificando la inteligibilidad: argumento consistente, narración lineal, empleo de tradicionales recursos escénicos, lenguaje funcional... Una inteligibilidad dramática que se opone a la claridad escénica.

Nieva se mueve en un nivel de crear sensaciones en el público, negando la explicación. El mismo nos advierte que «no está de acuerdo en que haya que decir las cosas claras». Frente a la claridad plana, Francisco Nieva opone la redondez en la que se oculta algo que hay que adivinar. Y, en este sentido, su obra es una amalgama de turbiedades en la que —por vía de la poesía teatral o la mágica irracionalidad— hay que adivinar un frontal ataque a una serie de instituciones. O mejor dicho, a una institución sin nombre que esconde a todas las demás.

Los personajes son grotescos arquetipos que harían las delicias de don Ramón del Valle-Inclán. Todo un alucinante desfile de la fauna humana que compone el retablo hispano se da cita en *La carroza...* Personajes sarcásticamente subrayados, feroz e irónicamente distorsionados. Protagonistas de una ceremonia alquímica, de un espacio mágico, burlesco, desbaratador. Es la destrucción de la España negra.

Ese príncipe Tomás, nacido de un extraño prodigio, es «desganado y disconforme, triste y maduro, que niégase a reinar, niégase a todo, lo niega todo...». Dice Garrafona, la nodriza que para educarle le cuenta cuentos de miedo, y endemoniada maestra de ceremonias:

«Con tanto de Inquisición, este niño nos ha salido quemado.» Ante su constante negativa, los brujos que le hicieron nacer lo eliminan de nuevo. Este «arrapiezo llorón» es fruto de la acción conjunta de frustraciones viciosas, de retóricas oficiales y dominantes, de deidades tiránicas, de una voluntad de poder aniquiladora... Todos —y más elementos— se resquebrajan en ese ruedo ibérico convulsivo, hiliarante, vociferador, de Francisco Nieva.

El combate de Opalos y Tasia narra la lucha de dos verduleras por su amante. Es un divertimento circense en el que Nieva viene a demostrar que «en el arte y también en la vida todo es posible». Está presente el gusto del autor por Jarry, por Artaud, por Vaché, a través de un clima de libertad inventiva sin trabas y una belleza violenta. Es una obra de corta duración, pero en la que Nieva muestra la infinita posibilidad de recursos, de elementos escénicos, de ese «más difícil todavía» del espíritu circense. Es una alegre despedida a los espectadores, un despliegue de fuegos de artificio, tras esa meditación en forma de ceremonia negra de *La carroza de plomo candente*.

LA HONRADEZ DE TRABAJO DEL T. E. I.

Son doce años de intenso trabajo, de estudio profundo, de presentar los más lúcidos espectáculos que se hayan asomado a nuestra cartelera. Son doce años de haber asimilado el método del Actor's Studio, que trabajo a España y aclimató en el T. E. I., William Leyton. Son muchas horas de dedicación las que el T. E. I. tiene en su haber. No hace mucho, su puesta en escena de *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Brecht, hizo que saltaran, con éxito, el estrecho foso que separa el teatro experimental del gran público. Esta experiencia se ve ahora continuada y superada con *Cándido* (3).

No es la primera vez que afirmo que gracias a los grupos independientes, el viciado aire de nuestra cartelera se ha visto renovado en una brisa pura. Realmente, cuando el llamado teatro comercial no hacía más que ofrecernos obras ramplonas y faltas de interés, comedietas insulsas, colonización permanente, gracias a los grupos independientes hemos podido asistir —en los más insospechados lugares— a ese Teatro con mayúscula. También es cierto que, junto a esa labor, algunos de estos grupos no eran más que meros repetidores de una serie de «clichés», de técnicas mal asimiladas, de un mimetismo de malas consecuencias. Nunca ha sido ése el caso del T. E. I.

La versión que nos ofrecen del *Cándido*, de Francisco María Arouet, Voltaire, viene a demostrarnos que es posible hacer un teatro contemporáneo. Un teatro que tiene en cuenta lo que señalaba Graham Hough acerca del desplazamiento de los procesos verbales y lingüísticos en nuestra sociedad de hoy. El viejo soporte verbal —en el caso de esta propuesta del T. E. I.— ha dado paso a un contacto más dinámico con la vida en el que la música, la expresión corporal, la luminotecnica, la palabra, la canción, la danza..., son elementos de una efica-císima recreación.

Porque no son sólo las peripecias de *Cándido* lo que nos llega. Es todo el contexto de un siglo centrado en el culto a la razón. Los del T. E. I. no han hecho una adaptación literal —tomada en el sentido escénico—, sino que han sincretizado la obra de Voltaire, incluso en las contradicciones. Las consecuencias las apunta el propio T. E. I. en su prospecto:

(3) Título: *Cándido*. Autor: Voltaire. Versión y adaptación teatral: Manuel Coronado y T. E. I. Montaje, dirección e interpretación: T. E. I. Música y canciones: Víctor Manuel. Arreglos e interpretación musical: Juan Cánovas, Mariano Díaz, Antonio de Diego y Miguel Ángel Rojas. Escenografía: Ignacio Valle. Coreografía, vestuario y ambientación: Arnold Taraborelli. Iluminación: Fontanais. Teatro: Lara, de Madrid.

Cándido es, simplemente, la historia de una mentira: la mentira del miedo, la mentira de lo Absoluto, de lo Intocable, de lo Establecido: la mentira del Orden, la mentira del Respeto, de la Tradición.

¿Quién mejor que Voltaire para ser un permanente contestatario? ¿Quién mejor que el T. E. I. ha sabido resolver todo ello en una puesta en escena? No existe una trama perfectamente delimitada, pero, pese a ello, nunca se pierde el hilo conductor. El personaje de *Cándido* se desdobra en la persona del propio Voltaire para explicar cuanto ocurre a su personaje. La razón, las circunstancias políticas, la filosofía, la sátira..., todo ha sido trasplantado, certeramente, en lo que podemos considerar un «espectáculo total».

Ya de por sí, llevar a escena un texto narrativo supone una proeza. Si este texto es el *Cándido*, la proeza se multiplica. Todo lo que encierra esta obra de Voltaire debió de tentar al T. E. I. y ellos aceptaron el reto. A doscientos años de su escritura, el T. E. I. ha buscado las constantes que, aún hoy, son lacras, y han puesto de manifiesto el egoísmo frente a las agresiones globales. El T. E. I. añade la gran duda entre el abandono, el retiro y la acción, y critica duramente a su propio personaje: a todos los *Cándidos* existentes.

Pero el T. E. I. va más allá. Su puesta en escena, esta «antología del movimiento humano» —como la califica Enrique Llovet—, pone de manifiesto la oposición dinámica entre el pensamiento y el sentimiento. El movimiento del grupo hace que se establezca una interacción entre actores y espectadores. No hay posibilidad de la escueta contemplación. Nos hallamos frente al ritmo total. Desde que se abre la puerta del teatro, los actores permanecen en escena, danzan, gesticulan, se mueven, rebasan el límite entre el escenario y el patio de butacas necesariamente acotado por las características espacio-temporales. Ello no se hubiera podido obtener nunca sin esa entrega fervorosa, sin ese esfuerzo de grupo tan propio del T. E. I.

Aquellas impresiones críticas, satíricas, destructivas, que quedaron en la obra de Voltaire tras su regreso a Francia luego de haber permanecido como emigrado en Inglaterra —Bacon, Newton, Locke, Shaftesbury, Pope, Addison...— en todo instante nos llegan con su lucidez. Permanecen las burlas volterianas que ponen en cuestión la ciencia, la moral, las normas de conducta de la época... El *Cándido* del T. E. I. es un espectáculo profundo, crítico, complejo... Un espectáculo de nuestro tiempo. Un espectáculo clarificador.

Es caso obligado señalar que ésta del T. E. I. no es la primera propuesta con respecto a la novela de Voltaire. Ya en Nueva York se

representó largamente un *Cándido musical*. Pero, sin lugar a dudas, nos encontramos frente a un trabajo muy característico del T. E. I. Es un formidable alarde de facultades. Sobre todo, una demostración de las posibilidades ilimitadas del cuerpo humano como vehículo de comunicación —ya lo habían descubierto Meyerhold y Grotowsky— de una idea. Sobre todo, es la prueba evidente de que es posible realizar un teatro de hoy con procedimientos de hoy: esos procedimientos que son una gran puerta abierta a la renovación del lenguaje escénico, cada vez más amenazado por los medios técnicos creados por la sociedad de consumo y que nos esclavizan. El T. E. I. es una avanzada para recabar un nuevo público que asegure la continuidad del fenómeno dramático. El *Cándido* es muestra de esa función integradora de cultura-sociedad que tiene el teatro. Voltaire dijo de quienquiera que condene el teatro es un enemigo de su país. El T. E. I. ha comprendido esto muy bien y su obra es el fruto de una honradez de trabajo incuestionable.

LA CUADRA: DESDE LA MISMA RAIZ DEL GRITO

El primer espectáculo de La Cuadra fue *Quejío*, un estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía. Su aportación al teatro popular, su significación, sus valores sociales y políticos, fueron largamente ponderados. La irrupción de La Cuadra en la escena española supuso todo un acontecimiento porque era el intento más serio de crear un camino a la expresión popular. La expresión y la poética de *Quejío* se recogieron en un libro del que me he ocupado en otra ocasión (4).

Es importante precisar estos antecedentes porque la continuidad de La Cuadra tras *Quejío* era una gran incógnita. Incógnita que se ha visto descubierta y cuya respuesta es la continuación de un lenguaje teatral —iniciado en el primer espectáculo—, superando algunas limitaciones en el cante y en el baile como elementos más conocidos. Desde su estreno en el Festival de Nancy, en mayo de 1975, *Los Palos* (5) ha recorrido varios países europeos e hispanoamericanos para llegar ahora a una confrontación con el público español.

Los Palos es, principalmente, una reflexión política al servicio de la tierra andaluza. Reflexión realizada a través de un lenguaje popular,

(4) Véase «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 308. «*Quejío* y el teatro actual», páginas 211-213.

(5) Título: *Los Palos*. Letra, montaje y dirección: Salvador Távora. Intérpretes: Grupo La Cuadra, de Sevilla: Jaime Burgos, Joaquín Campos, Emilia Jesús, Miguel López, Juan Romero, José Suero y Salvador Távora. Asesor: José Monleón. Asistente: Lilyane Drillón. Teatro: Arlequín, de Madrid.

utilizando valores dramáticos de la vida misma, del mundo del trabajo, que se convierten en valores culturales de comunicación. Estos valores de identidad se muestran en el escenario como elementos materiales. Es decir, puede ser la grasa, o el sudor, valores del mundo del trabajo cotidiano que actúan como elementos de comunicación teatral del medio popular.

Dicho esto, hay que señalar que La Cuadra establece una nueva forma de dialéctica teatral. No hay diálogo. Los medios verbales que emplean provienen de una vena preliteraria y de raíz en el pueblo: el canto. En *Los Palos*, la creación de situaciones dramáticas se establece con la pugna del cuerpo, del músculo, del símbolo. Pero vayamos por partes.

Los Palos es un espectáculo basado en la muerte de Federico García Lorca, al que sirven de soporte unos documentos reunidos por José Monleón. Estos textos son: la declaración de la sirvienta de los Lorca, que llevaba comida a Federico cuando éste se encontraba detenido en Granada; el testimonio del hombre que enterró los cadáveres de los asesinados en la madrugada del 19 de agosto de 1936, en los alrededores de Víznar; el certificado de defunción del poeta, y una frase de Lorca extraída de una entrevista publicada en *El Sol* en 1934: «Yo siempre seré —dijo entonces— partidario de los que no tienen nada, y hasta la tranquilidad de la nada se les niega».

A partir de estos documentos, Salvador Távora planteó el espectáculo. Creó unos cantos, ideó una estructura escénica consistente en una reja de palos enormes, pesados, articulada, que se opone a ser levantada. Con esta reja, los de La Cuadra se mueven, la mueven, la arrastran, la tienden..., y cuando la levantan, su enrejado, al proyectar sombra sobre el fondo blanco, es reja carcelaria, crucifixión multiplicada, símbolo. Contra ese símbolo luchan exasperadamente, lucha real que se sitúa en el límite más exacto de lo que en teatro es juego de apariencia y lo que es realidad efectiva. Es impresionante ver esa lucha contra la estructura aparentemente variable, pero siempre inhumana y opresiva. Los hombres son vencidos, golpeados, aplastados... y expresan sus vivencias acompañados de bulerías, tientos, fandangos, nanas, cañas, tonás... Es la tragedia de la marginada, de la olvidada Andalucía.

Y es aquí donde La Cuadra asume y reencuentra a Lorca. El poeta está unido a esa tragedia de su pueblo. No es una víctima aparte de aquel ensangrentado verano de 1936. No. Es una más entre todas. Los tres primeros documentos en que se apoya el espectáculo se refieren directamente a Federico. El cuarto apunta hacia otras miras: Andalucía, las gentes andaluzas. A través de *Los Palos* —elegía, llanto, de-

nuncia, documento—, vuelve Lorca a compartir la tremenda realidad de sus gentes.

Es difícil hablar de «teatro» ante espectáculos de esta índole. *Los Palos* funciona a nivel de emoción, sin preceptivas, sin culturalismos. Se nos habla desde la violencia que aparece como un destino de opresión social, de destrucción humana. Y ahí reside su significado político y dramático. El cante, la desarticulación corporal, el grito, la fatiga, el lamento... son los elementos del lenguaje de La Cuadra.

Un trabajo realizado sin apoyatura escénica, en completa desnudez, a palo seco, desde la misma raíz del grito —que diría Federico—, que nos remite a un testimonio colectivo, que nos hace vibrar, sentir una emoción ruda y primaria, un íntimo estremecimiento catártico... La fuerza de La Cuadra se impone ante nuestros ojos llenándolo todo, sobrecogiéndonos. Algo que se escapa a la escritura.—SABAS MARTÍN (*Fundadores*, 5. Madrid-28).

LA AGONIA DE AMIEL

Y aquí, como en tantas otras páginas de estas «Memorias», se me nublan los ojos, y tengo que apoyar la frente en las dos manos y llorar. Llorar en silencio.

(Alberto Insúa. *Maravilla*)

Ninguna obra puede realizarse plenamente: toda opción, toda decisión, está necesariamente condenada al fracaso. Tal conclusión, que se desprende del existencialismo de este siglo, especialmente Jaspers, tiene no sólo precedentes, sino definiciones mucho más claras que ésta, como muy notablemente Henrik Ibsen, para mí el más auténtico exponente, Leopardi, Senancour, y muchos más. Y también Amiel.

Enrique Federico Amiel tiene conciencia de su nada, de su fracaso. He aquí su rasgo primordial y su punto de partida. Y en este camino empieza el soliloquio, el diálogo del alma con su eternidad. De cuando en cuando mira hacia atrás, pero no se detiene: más bien sigue con mayor impulso, para vencer acaso la indecisión, la inseguridad. Es una excursión a lo largo de sí mismo para desposeerse, para despersonalizarse, para arrojar lo que le abruma —su propia existencia— con la ilusión de hacerlo ajeno. Su íntima esperanza es no reconocerse, y efectivamente casi llega a ignorarse. Así nace la crónica de su lucha, de su vida y de su muerte, de su agonía. Ya se ha desconectado del mundo y está a sus espaldas. Se enfrenta con-