



Arthur Koestler.

a islotes perdidos en el mapa e improbables tareas lentas de descubrimiento y clasificación, que requieren periodos generacionales de diez o más años para obtener resultados mínimos y sutiles. Los experimentos de Kammerer y su grotesco anfibio, en palabras de Goldschmidt, «conmovieron la biología europea» y dieron lugar a un clima de apasionada disputa.

La obra de Arthur Koestler, *El abrazo del sapo* (1), no solo es la primera biografía que se escribe de Kammerer, sino que reivindica la ética profesional del desdichado investigador y refleja en lenguaje divulgador bien documentado las profundas disidencias y matices de interpretación dentro del complejo entramado de la doctrina evolucionista, cuyas significaciones ya sabemos que se extienden presuntamente a otros órdenes políticos, religiosos y de cultura general.

El problema se polariza entre Lamarck y Darwin, originariamente-

te, y entre los neolamarckianos y neodarwinianos en la época que nos ocupa, aún vigente en cuanto a la irresolución de sus tesis. Para Lamarck los caracteres adquiridos, esto es, los progresos en la estructura corporal, las habilidades y hábitos que los padres adquieren en su esfuerzo por adaptarse al medio ambiente, son transmitidos a la descendencia por el canal de la herencia. La teoría neodarwiniana, la de mayor consenso actual, postula en cambio que los padres pueden transmitir sólo lo que ellos mismos heredaron y no cualquier nueva adquisición en habilidad o rasgos corporales que hubieran asimilado durante su vida. Según Lamarck, la herencia es acumulativa; según la escuela de Darwin, es únicamente repetitiva, mecanicista, y se produce por variaciones casuales y selección natural.

Sirva este grosero esquema para dar vaga idea del tema y de la trayectoria del libro de Koestler, el cual piensa que el neodarwinismo —evolución como progreso casual más selección natural— ha sido

ya desmentido. En la Rusia de Stalin —prueba de implicaciones políticas— se rodó la película *Salamandra*, de exaltación lamarckiana; la línea del partido se oponía al frío mecanicismo de Darwin. Kammerer pretendió con las «rugosidades nupciales» del sapo partero demostrar la autenticidad del lamarckismo. Esto hubiera supuesto introducir en el proceso evolucionista como un propósito benéfico, como un cierto poder de la voluntad humana, si bien los titulares de la prensa, en su simplificación sensacionalista, hablaron de la posible obtención de un método para «transmitir hereditariamente las buenas cualidades», los «secretos del genio» y de la «transformación del género humano», junto a otras fantasías que, de alguna manera, pese a su inocuidad vista, dan fe de la notoriedad equívoca en la que involuntariamente incurrió Kammerer.

Por razones largas de contar, pero que Koestler deja bien sentadas, las «rugosidades nupciales» del sapo fueron descubiertas o tratadas como fraude. Y se piensa en Kammerer como víctima de una campaña de descrédito y que alguna mano alevosa destruyó la prueba crucial inyectando tinta en el sapo para que las rugosidades, ciertas en su día, parecieran una falsificación. De todas maneras, Kammerer pagó con la vida su pasión científica, y Arthur Koestler ha compuesto un libro instructivo, sagaz, que representa una verdadera aportación divulgadora en el siempre complicado ámbito evolucionista. No obstante descubrimientos posteriores —el código genético, por ejemplo—, la peripecia de Kammerer sigue viva, abierta a otras posibilidades, y es la razón que invoca Koestler para convenir en la necesidad de proseguir estos experimentos. ■

EDUARDO TIJERAS.

Cernuda en Hölderlin

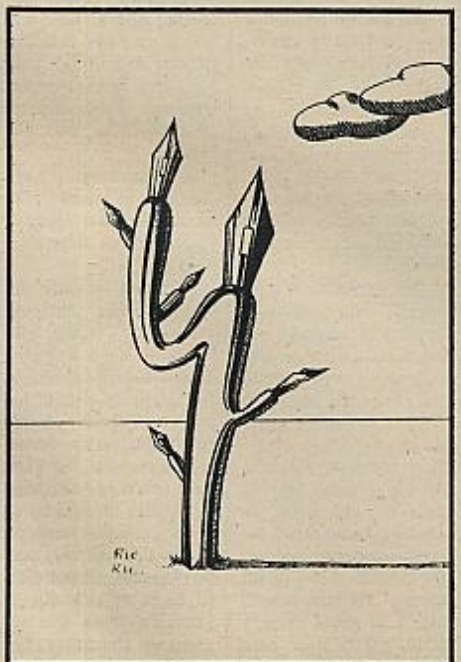
Hay una Grecia que existe solamente en la imaginación de los poetas, una Grecia de dioses muertos y de estatuas truncadas, de héroes adolescentes y destinos trágicos; mágico país que puede ser nostalgia o realidad, pero siempre, y ante todo, marco y paisaje para el pensamiento y la expresión poética.

A pesar del evidente parentesco que en talento y cultura tienen entre sí los países mediterráneos, ha sido poca la huella que esta mítica Grecia ha dejado en la poesía española. Las referencias mitopoeéticas que puedan encontrarse en Góngora, por ejemplo, proceden más bien de la Latinidad y, en cualquier caso, forman el decorado, nunca el espíritu de su obra. El paganismo alegre y trágico no se aviene con la mística, con el ascetismo hispánico, que prefirió el cultivo del alma al del cuerpo.

Sevillano, como Góngora, quizá sea Luis Cernuda (1902-1963) el poeta que en nuestro país sufriese más la influencia de ese lugar de ensueño y de infancia que

hemos dado en llamar Grecia. Y tuvo que recibirla por el intermedio de un poeta alemán, de Hölderlin. Su versión de algunos poemas de éste, publicada por primera vez en «Cruz y Raya» en 1936, ha sido reeditada hace poco, precedida por un lúcido prólogo de Jenaro Talens. (1). Se trata de un librito curioso y bello, más interesante quizá para aquellos que sigan la trayectoria poética de Cernuda que para los amantes de Hölderlin. En su introducción propone Talens que no se cotejen los versos de Cernuda con los originales en alemán que los acompañan, «porque —dice— no es tanto traducción como funcionan, sino en tanto parte integrante de *La Realidad y el Deseo*». Es sabido que cualquier poeta al traducir a otro se apropia en cierto modo de su escritura, de su palabra, y la vierte a su propio pensamiento: en el caso que aquí nos ocupa, esto es más que evidente. Cernuda utilizó a Hölderlin y lo convirtió en un elemento más, integrante de su

(1) Hölderlin, *Poemas*. Alberto Corazón, editor. Edición bilingüe. Madrid, año 1974.



propio mundo poético y aun vital.

Hasta 1931, Luis Cernuda, con ser ya uno de los mejores —si no el mejor— poetas de la generación del 27, se hallaba por completo bajo la influencia de la poesía francesa. Su primer libro, *Perfil del Aire* (1927), acusaba una «marcadísima influencia de Jorge Guillén y de la «poesía pura». Después, cayó bajo el mefítico rayo de acción del grupo surrealista francés, al que le llevaban su satanismo, su ansia de transgresión y la búsqueda de la metáfora extravagante y la imagen imposible, develadoras de una realidad no habitual. Pero, hacia el 31, hastiado por la estrecha interpretación del mundo y del espíritu y por el exclusivismo literario preconizados por los surrealistas (que se nutrían casi exclusivamente de novela gótica, poesía simbolista francesa y literatura psicoanalítica), buscó Cernuda un nuevo campo en la poesía inglesa y alemana, dedicándose al estudio de los idiomas originales, y descubrió a Hölderlin. El propio poeta narra su hallazgo: «Al ir descubriendo, palabra por palabra, el texto de Hölderlin, la hondura y hermosa poesía del mismo parecían levantarse hacia lo más alto que puede ofrecernos la poesía. Así aprendía, no sólo una visión nueva del mundo, sino, consonante con ella, una técnica nueva de expresión poética» (2).

De hecho, lo que Cernuda descubrió en Hölderlin fue a sí mismo. A partir de aquel momento abandonó el sectarismo literario surrealista, y su ya increíble sensibilidad poética fue mil veces potenciada. Un mundo de imágenes nuevas invadió su poesía, y estas imágenes

(2) Luis Cernuda, *Poesía y literatura*. Seix Barral, Barcelona, 1965.

(1) Arthur Koestler, *El abrazo del sapo*. Aymá Editora. Traducción de J. G. Beramendi. Barcelona, 1973. Página 226.

eran Grecia, o una visión de Grecia, bastante diferente, por cierto, a la que pudiera tener Hölderlin mismo. Vittorio Bodini, en su estudio sobre *Los Poetas Surrealistas Españoles* (3) define a Cernuda como «el mayor cantor de la adolescencia, de la indolencia, del cansancio. «La Grecia de Hölderlin» y del «Sturm und Drang», la Grecia vista por Alemania era un futuro más que un pasado, algo vivo donde había que regresar. En Cernuda, esto se transforma en una nostalgia, casi en un recuerdo de infancia. La diferencia entre el alemán y el sevillano estriba en que el primero cree en los dioses, y el segundo los añora. «También los dioses se descomponen», dijo Nietzsche, otro amante de Grecia, y el aroma de esta divina putrefacción perfuma la obra entera de Cernuda. Todo en él —o todo lo que en él queda de Grecia— son estatuas rotas, héroes muertos...

La obra de Cernuda, y la de Hölderlin, se sitúan más allá de la crítica, pues son obras maestras. Lo único que puedo hacer es reproducir un fragmento de uno de los poemas recogidos, *Los Titanes*, que es de mis preferidos, seguro de que su calidad hablará por sí misma.

«Pero no es tiempo, / aún están ellos / desencadenados. No atañe lo divino a quienes no lo sean. / Que cuenta den / a Delfos. Otórguenme entre tanto horas festivas, / quisiera descansar para acordarme / de los difuntos. Muchos han muerto, / generales en los antiguos tiempos, / y bellas mujeres, y poetas, / y en los nuevos / muchos de entre los hombres. / Yo, sin embargo, estoy solo». ■ E. HARO IBARS.

(3) Vittorio Bodini, *Los Poetas Surrealistas Españoles*. Tusquets. Barcelona, 1971.

MUSICA

Gato Barbieri

Gato Barbieri causó una gran polémica en su actuación de Madrid, celebrada en el marco, y como colofón, del Festival de Jazz «Newport» en la capital española. Los aficionados a la «música del siglo XX» quedaron profundamente defraudados, por el simple hecho de que el saxo tenor argentino no interpretara «jazz» convencional, aunque éste fuera «free». En cuanto a otra serie de espectadores de aquel día, la sorpresa en que se vieron envueltos, no les dejó apenas tiempo para reaccionar. Para un acercamiento mínimamente válido a esta figura, convendría despojarse de los prejuicios al uso que normalmente nos acechan. Con este ánimo hemos intentado establecer una charla con Gato Barbieri, músico de ya casi cuarenta años de edad, espíritu rebelde y hasta hurraño, y promotor hoy día de una de las aventuras sonoras más insólitas de la música, de cualquier tipo, esa «jazz» o «folk», sin importarle —por ello mismo— ni las etiquetas ni las fronteras.

—Nos puede describir, para empezar, cómo fue, a su modo de ver, la actuación suya en Madrid, acogida, según nuestra impresión, con tanta frialdad...

—No significó nada especial, esta actuación. Para mí, cualquier ciudad significa como si fuese la primera vez que interpreto. No hago discriminación sobre el lugar donde estoy tocando, y cómo de hacerlo. Yo me espero eso: la gente no ama nada, de buenas a primeras. Y yo, constantemente me estoy sacando mitos de mí mismo. Yo voy y toco allá. Y si gusta, bien, y si no, pues peor para

ellos. Por eso, a mí me gusta tocar en Estados Unidos, donde la gente amante del «jazz» es mucho más visceral. En Europa, la difusión de música por la radio es pésima. En USA escuchas por la radio a Miles Davis, etcétera, tienes un contacto más directo, y la música es menos misteriosa.

—¿Cómo es el público del «jazz» en Europa?

—Acá se hacen ensayos, cuentas previas; se crea un contacto cerebral. Nada humano, la gente no se deja llevar por lo que oye, establece comparaciones. El «jazz» europeo es muy intelectual. Únicamente encontré en los pueblitos italianos una reacción más viva. Ellos no saben nada de «jazz», pero quieren oír al que está interpretando. Asimismo, los europeos son un tanto racistas con el músico blanco en cuestión de «jazz». Lo comprobé especialmente en los países nórdicos.

—¿Cuál es la relación de su música con la del folklore sudamericano, argentino más concretamente?

—La música folklórica argentina es de origen indio. Suele lamentarse del estado de las cosas. Yo agarré en los últimos tiempos e hice una banda de indios. Pero la canción argentina tiene una cosa típica del espíritu latino: es muy conservador, muy machista. Ahora, hay una buena canción folklórica en Argentina, está Mercedes Sosa, Horacio Guarany. Pero, insisto, mi música es más visceral.

—¿Cómo surgió su afición por el «jazz»? ¿Cómo se ha desarrollado el «jazz» en su Argentina natal?

—Y bien, Buenos Aires tiene una tradición jazzística increíble. Allá había tango y había «jazz». En mil novecientos cuarenta y siete había «confiterías» donde se tocaba «jazz» durante tres veces al día. También entró por entonces la música brasileña, la música cubana. Después, Perón dio una ley, donde el cincuenta por ciento de la música que se tocara tenía que ser nuestra: chacarera, tan-



Un estado de ánimo de Sudamérica.

go, baguala, gato. De ahí, de esa época aprendí yo todo el folklore de mi país. Pero yo empecé tocando el «bop», tenía dieciocho años. Estuve en la Orquesta Casablanca, más tarde en la Agrupación Jazz, especie de cooperativa. Pero mis influencias más grandes son Charlie Parker y John Coltrane.

—¿Cuál es su postura como músico frente a la sociedad circundante?

—Es importante que cada uno ayude o dé algo, lo que pueda. Pero llegado el momento, cuando las papas quemen, no va a ser el músico el que haga las cosas, el que agarre el fusil.

—¿Qué siente usted expresar con su música?

—Yo quiero reflejar todo un estado de ánimo y de cosas que están sucediendo en Sudamérica. La música mía tiene una ligazón; en los conciertos hay un desarrollo; hay momentos rítmicos, líricos, dramáticos, ásperos, caóticos. Ser simple es muy difícil (hay quien piensa que la música de Gato Barbieri es simple, puro fuego de artificio). Mi actuación de Madrid comenzó con «Bolivia», lugar donde mataron al «Che». Pero yo no puedo decir en la presentación: «Y bueno, voy a tocar «Bolivia» en homenaje al «Che»». La gente debe encontrar las cosas por sí misma.

—Usted ha tocado en toda Europa, y Estados Unidos, así como en Japón. ¿Qué países sudamericanos le gustaría visitar? ¿En cuáles ha actuado?

—Toqué en muchos de ellos. En Chile no, y no iría aunque me pagaran. Me gustaría ir a Cuba, agarrar una sección rítmica de músicos de allá.

—Se le ha acusado a usted de ser un líder de su grupo, de no permitir la libertad dentro del mismo...

—En un grupo tiene que haber un líder, alguien que dirija. Soy un tipo que lleva las cosas por la mano. Yo tengo que agarrar la pelota y tratar de hacer gol...

—Su colaboración con cineastas es otra faceta destacada en usted.

—Trabajé con Bertolucci en varias películas, no sólo en «Tango». Pero no he querido volver a hacer desde entonces música para films. Dirían que me aprovecho de la situación. Posiblemente, en el futuro trabaje con Glauber Rocha, en una especie de historia de Sudamérica que él está planeando llevar a la película.

—Su música está plenamente enraizada en el Tercer Mundo...

—Hice tres discos (capítulos) sobre América Latina. Otro es el «Tercer Mundo». Pero aún habrá un capítulo IV, ensamble de todos los

anteriores. ■ A. FEITO y J. H. PALOU. (Foto: FEDERICO ANTOLIN.)

DISCOGRAFIA

—«In Search of Mystery» (1967, ESP 1049).

—«The Third World» (1970, Flying Dutchman 6369403).

—«Fenix» (1971, Flying Dutchman 6369409).

—«El Pampero» (1971, Flying Dutchman 6369418).

—«Swiss Suite» (1971, Flying Dutchman 6369420).

—«Under Fire» (1971, Flying Dutchman 6369419).

—«Bolivia» (1971, Flying Dutchman 10158).

—«Yesterdays» (1971, Flying Dutchman BDL 1-0550).

—«The Legend of Gato Barbieri» (recopilación Flying Dutchman).

—«Ultimo tango a Parigi» (1973, United Artists UAS 29440).

—«Chapter One: Latin America» (1973, Impulse AS-9248). (Referencia española: JO 62-94856).

—«Chapter Two: Hasta siempre» (1974, Impulse AS-9263).

—«Chapter Three: Viva Emiliano Zapata» (1974, Impulse).

DISCOS

Euterpe: el fenómeno «folk», revisado

Hace bastantes años ya que Joaquín Díaz presentaba a Nuestro Pequeño Mundo diciendo que «hay un tiempo para todo, y el tiempo del folklore ha llegado». Cualquiera de nosotros