

ARTE

mano se ha despojado de todo lo innecesario, quedando receptivo ante la realidad circundante, pero a la vez impaciente por los obstáculos triviales. ¿Entra Ginsberg en esta definición? Conviene mejor a Kerouac, responsable del bautizo del grupo. Por otro lado, para Corso la aportación más notable del mismo debemos buscarla en el plano puramente formal. Barnatan cita "in extenso" la opinión de Corso: "El más importante servicio prestado por la Generación Beat se refiere a la noción de medida en poesía. Cuando surgió esta Generación, algunos poetas de inspiración profética insistían ya sobre la imperativa necesidad de rejuvenecer los viejos "stocks" de versos yámbicos introduciendo elementos de prosodia espontánea ritmo "bop", imágenes reales y surreales, rupturas, golpeteos, medidas extáticas, largas vocales rápidas lineales y, sobre todo, alma. Estos poetas bautizaron a la generación del cincuenta: la llamada Generación Beat. No habían previsto las deformaciones estúpidas que el futuro tenía reservadas a este término". Con este juicio último, Corso alude peyorativamente al influjo de la nueva poesía en las formas de vida juveniles, en aquellos sectores que iniciaron la "contestación" con medidas de carácter pasivo, no-violento. Para él, la generación fue "apasionada, sentimental, poética". Sin embargo, al leer sus poemas comprendemos que estas explicaciones estrictamente líricas no nos dan el significado exacto del grupo ni mucho menos. Entenderla así representa eludir su ideología, alzada contra la ideología oficial, y olvidar sus fuentes inspiradoras, mucho más profundas, ligadas a la filosofía hindú y teñidas de un cierto anarquismo que les impulsa a negar los valores de la ciencia y la técnica y a predicar un cambio total.

La selección de Barnatan, dentro de los estrechos límites que se ha fijado en punto a nombres y a poemas, refleja muy y bien esta doble imagen poético-ideológica, y la introducción, aunque breve, cumple perfectamente su función. ■ E. G. R.

Velloso, premio Guipúzcoa de poesía

El premio Guipúzcoa de poesía, concedido, anteriormente

y entre otros, a Gabriel Celaya y a Luis Riaza por su poema «Como la araña, como la anaconda», enorme y maravilloso, le ha sido concedido este año a José Miguel Velloso, barcelonés de 1921, amigo de Ridruejo y de Alberti, traductor de Pirandello, Svevo y Terenci Moix. Hijo de navarro y catalana (El asunto entre periferia y meseta no lo creo. Soy antinacionalista, ahora, ejerzo de catalán, aunque la sardana y la pubilla me parezcan un desastre. En realidad, el problema es de matiz federalista), con un abuelo ferroviario y trotskysta, y otro abuelo conde y fundador del «Cu-Cut» —semanario satírico catalanista de principios de siglo—, y una abuela inglesa, la vida de José Miguel Velloso no se puede decir que sea escasa en singladuras. En 1948 era director, junto con Juan Germán Schroeder, del Teatro Estudio de Barcelona, en donde estrenó «Hui-Clos». En mil novecientos cuarenta y nueve quiso poner «Las criadas» (guardado todavía el telegrama de Genet autorizándome), pero no me dejaron. De manera que Ana María Noé y María Pura Balderrain la pusieron en mi casa con decorados de Jorge Mata, el traductor. Y luego, me fui a Italia. En Roma trabajé de periodista. Más tarde, San Sebastián, El Escorial (Estaba enfermo del pecho. Tuberculoso, naturalmente), Granada y, finalmente, Madrid, como director publicitario de una editorial. Su obra literaria no es muy extensa: una novela («Huida») y varios libros de poemas («Los dientes en la fruta», «Fardo de soledad», «Numancia») de corte intimista, en los que la melancolía se vincula con una nostalgia de colectivos acentos.

En la actualidad, y tras entregar el manuscrito de las «Conversaciones con Alberti», trabaja en una segunda novela, «La fuente de los Delfines», y, última, las «Elegías de Madrid» —por las que le han concedido el premio—, que serán publicadas próximamente por Aguilar. Creo que Madrid se está haciendo una ciudad, cosa que no ha sido nunca. Tiene muertos, tiene historia y lo único que le falta es que haya alguien, después de Pérez Galdós, a quien le pasen cosas y las cuente. Y explique lo que es y lo que no es Madrid. En realidad, las «Elegías...» forman parte de un proyecto más ambicioso... Las elegías de Barcelona, de San Sebastián, de Roma... ■ E. CH.

Con frecuencia olvidamos que sobre las actitudes y sobre las tendencias del arte pasa un fenómeno inexorable llamado tiempo. Es que no lo vemos, no lo percibimos de una manera física, pero el tiempo pasa al margen del arte, y eso hace que, por ejemplo, hoy no se pueda ni se deba pintar como Domenico Theotocópuli pintaba en los primeros años del siglo XVII. Lo cual no quiere decir nada contra la pintura del Greco. Ella es lo que es, pero representando a su tiempo. Por eso, en realidad, en el arte nada se supera.

Alguien, al lado mío, ha dejado caer, como subrepticamente, la opinión de que la pintura de Ramis —que se está exponiendo en la Galería Ramón Durán— "ya está superada". ¿Superada por qué? Superada —digo interpretando a mi sigiloso comunicante— porque aún vive afincada a los problemas de la abstracción, cuando ahora las cosas van por otro camino. Pero las cosas no van por otro camino, porque los caminos se hacen y ahí quedan. Insisto en lo ya dicho otras veces: ¿Es que se ha superado, por ejemplo, a Juan Gris porque ya no se haga cubismo?

Galería Ramón Durán: pintura de Ramis

Lo malo de Ramis —malo para él, no para su pintura— es que ha ido desarrollando la trayectoria de su oficio de una manera como al margen de nuestro panorama. Mallorquín afincado, no sé muy bien por qué, en Tánger, su clientela fue más bien internacional, como la ciudad de su residencia, y sus contactos profesionales se realizaron más a través de Londres que a través de Madrid o Barcelona. Si hubiésemos podido seguir de cerca y de una ma-



Ramis



Eugenio Chicano

nera regular su producción pictórica se hubiese podido entender muy bien que quien hace más de veinte años estaba en la primera línea iniciadora de la vanguardia artística de España —Ramis es de los primeros pintores abstractos españoles— tenía que estar atado a unos presupuestos muy arraigados en él. Y claro está que el Ramis de hoy no es el mismo que el de hace veinte años. Su arte ha evolucionado notoriamente. Pero, para decirlo pronto, ha cambiado la fisiología, pero permanece la ideología. Si hubiésemos podido seguir de cerca todos los eslabones de su proceso, no habría quien pusiese en duda la co-

herencia de su posición actual. ¿O es que alguien puede reprocharle, por ejemplo, a Matta su condición de surrealista?

Lo que ocurre con Ramis es precisamente lo contrario de lo que se me sugiera. Que su pintura ha cambiado porque se ha enriquecido. Porque, justamente, lo que antes era presupuesto inicial previo, manifiesto programático, énfasis ideológico a favor de «la abstracción», se ha diluido, se ha transformado, se ha integrado en el cuerpo mismo de la pintura. Sí, Ramis continúa siendo un pintor «abstracto», según dicen las clasificaciones más banales. Pero lo que importa

en él no es que sea un abstracto, sino que es un pintor.

Eugenio Chicano en la Galería Sen, Madrid

En el otro polo del problema —o de la situación— está Eugenio Chicano. Este ya no es un «abstracto». Y, sin embargo...

Y, sin embargo, ¿cómo podría haber sido su pintura lo que es si no hubiese sido porque toda una metodología de la abstracción hubiese podido ser transferida a su ideología de la representación? En efecto, Chicano es lo que podríamos llamar «un pintor representativo». Pero, en primer lugar, los objetos identificables de su figuración no se presentan allí de acuerdo con su exacta literalidad, sino conforme a una convención impuesta por el mismo artista. Todos ellos, por así decirlo, extraen a su vida de su representación y todos ellos asumen una presencia sin apariencia. Se podría decir que, gracias a esa operación pictórica, estrenan una vida nueva: no su vida representativa, sino su vida exclusivamente presentativa. Son lo que son y eluden lo que han podido ser. Se atienen a su solo presente. Para lo cual —para esa operación extirpadora— Chicano somete a todos sus objetos a una misma ley de las apariencias visibles —materializada toda ella en una previa ley de la estricta bidimensionalidad. Según eso, nada es más que nada: una corbata no es más que una máquina taladradora, ni menos que el rostro empolvado de una mujer. Todo entonces queda igualado, sin jerarquía protagonista, en su figuración.

Pero esa equivalencia formal no es el fin de su obra. Todo ello después busca y encuentra su argumento: las máquinas se amalgaman con los desnudos y con las corbatas, y todo eso da paso a un resultado de doble dirección: primero, un complejo de formas, ya que formas son, en última instancia, los elementos de su cuadro. Segundo, un apólogo, una historia, un argumento... Esos cuadros quieren partir de nada para decir algo. Lo dicen: dicen algo levemente crítico, elípticamente caricatural, extrañamente sarcástico.

Atención a ese pintor. Es de Málaga, y se llama Eugenio Chicano. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

Goya, en París

Hasta el 7 de diciembre se exponen en el Museo de la Orangerie, de París, 60 cuadros de Goya. El Museo Mauritshuis, de La Haya, ya había albergado esta exposición durante el verano.

Comprendiendo que no se puede hacer una exposición completa de Goya fuera de España (la mitad de los 600 cuadros conocidos de Goya se encuentran en España, así como las obras intransportables —frescos de San Antonio de la Florida o pinturas negras del Prado—), los organizadores han querido centrar esta muestra en la obra puramente pictórica del artista de Fuendetodos. El genio de Goya es conocido en el extranjero por sus grabados —Caprichos, Tauromaquia, Desastres de la Guerra o Proverbios—. Los 60 cuadros de esta exposición representan, pues, la décima parte de su obra,

pero constituyen una síntesis magnífica de su faceta de pintor retratista. Algunos de estos cuadros no habían sido



presentados al público desde hace un siglo, como "Las Majas en el Balcón", y otros no habían sido expuestos nunca,

como la primera obra encargada a Goya, "La Gloria", o el último retrato que pintó, el de su nieto Mariano, el 16 de abril de 1828, antes de "morir de alegría", como escribió Eugenio d'Ors, por haber vuelto a encontrar a este niño que tanto quería. Otros lienzos, pertenecientes a museos americanos, han atravesado por vez primera el Atlántico, como el que representa al doctor Arrieta dándole una medicina a Goya enfermo (en la fotografía), y la serie del "Bandido Maragato". Está presente también el Goya fantástico y negro celebrado por Baudelaire —"pesadillas llenas de cosas desconocidas"— con "El patio del manicomio" o "El gran cabrón", y los retratos de la Tirana, de la Solana, de la Duquesa de Chinchón, que han hecho decir a André Malraux: "Goya es el retratista más sutil del arte occidental". ■ R. L. CH.

CINE

Mil años-luz

Revisando la cartelera de estrenos de esta semana en Madrid, los títulos que destacan para ser recogidos en esta sección crítica de TRIUNFO, deben ser seguramente, «Julio César», de Mankiewicz y «Lola Montez», de Max Ophüls. Ambos, estrenados en Salas de Arte y Ensayo, se entresacan con facilidad del resto de títulos exhibidos en las demás salas, aun cuando en un aspecto, al menos, coinciden con parte de ellos; me refiero al año de su producción. El Ophüls data de 1953, y el Mankiewicz de 1953. En

GOLDMANN O LA BUSQUEDA DEL ABSOLUTO

Con cierta puntualidad, los libros de Goldmann publicados en Francia aparecían en las bibliotecas de algunos estudiosos de nuestro país. Es posible que un cierto Lukacs fuera conocido aquí gracias a ellos. Recientemente han sido traducidos "El hombre y lo absoluto" y "Para una sociología de la novela", por Península y Ciencia Nueva, respectivamente. Lucien Goldmann ha muerto hace unos días.

Con la presentación en la Sorbona de su tesis «Le Dieu caché», pasó de la bohemia y las discusiones filosóficas en los cafés, al mundo científico, y se convirtió en un profesor apasionado y apasionante. Había nacido en 1913. Estudió en Budapest y Berlín. Discípulo entusiasta de Lukacs, se formó en los amplios debates filosóficos donde se conjugaban las voces de Simmel, Weber y, sobre todo, Dilthey. En torno a él se efectuaba una fecunda síntesis entre el pensamiento kantiano y el marxismo, entre una crítica de las estructuras del espíritu y una crítica de la sociedad. La idea de «la visión del mundo» saldría de esas reflexiones.

La visión del mundo corresponde a la estructura global de todos los hechos reales y posibles (el pensamiento y el arte son los aspectos de lo posible) que traducen la inserción de

una clase o de un grupo en un mundo y en una sociedad reales. Si la realidad existencial del hombre consiste en responder a los choques exteriores mediante la búsqueda de una significación o de una racionalización, un conjunto humano puede llegar a formular, a través de un individuo dotado de talento, una representación de su realidad y de sus proyectos.

Goldmann llegó a Francia en 1934, es decir, en un momento en que el nazismo reducía al silencio al pensamiento europeo, y encuentra apoyo y confirmación a sus tesis en Jean Piaget. Y en el jansenismo encuentra el terreno para ilustrar y justificar sus métodos. Así fue como, por vez primera, el pensamiento marxista como tal penetra en la Universidad, en Francia. En «Les Temps Modernes» y en revistas especializadas, Goldmann va justificando sus hallazgos: No se trata de reducir la literatura a lo que no es —una ideología—, sino de encontrar tras la expresión literaria una manifestación más amplia que enriquezca el conocimiento de la obra y prolongue incluso la reflexión del escritor.

Sin embargo, no es fácil darle siempre la razón a Goldmann. Su idea de una totalidad englobadora y coherente valía perfectamente para la época clásica, pero, ¿y el caso de Rimbaud?, ¿o el de Hölderlin? Goldmann intenta salir del caso rechazando la idea de arte romántico: toda obra debe ser clásica y todo gran artista debe expli-

car —aun inconscientemente— el «espíritu del tiempo». Tenía del «genio» la idea que se formaban de él Lukacs o Thomas Mann, especie de culto de la personalidad literaria. Pero no se le puede achacar lo que no pretendía. No pretendía dar un juicio de valor. En una nota de «Para una sociología de la novela» escribió: «Un estudio sociológico puede, a lo sumo, contribuir a la explicación de la génesis de una obra, pero en ningún modo puede ayudar a comprenderla».

Su propósito consistió en recoger la totalidad de la experiencia real y virtual, insertada, difícil y a veces dolorosamente, en la existencia colectiva de una época. El pensaba que si las contradicciones resultaban insuperables o trágicas en el pensamiento romántico (Kierkegaard, Nietzsche), se debía a que esta contradicción estaba inscrita en la propia realidad y como instituida por la propia historia. Porque Goldmann no quería abandonar este concepto de historia, se investigó en el movimiento estructuralista contemporáneo y definió lo que él llamaba, poco antes de morir, «estructuralismo genético», que generalizaba a todas las ciencias humanas. El concepto de «visión del mundo», estructura coherente del mundo momentáneo, era un elemento fundamental de su reflexión. Así, pues, él no insistía más que en las variaciones económicas y sociales y las formas de «reificación» que éstas inspiraban. ■ J. D.