



György Lukács.

ro. Resulta apasionante seguir a través de los distintos testimonios las polémicas de todo tipo en que estuvo enzarzado en su larga vida: desde su temprano ingreso en el Partido Comunista húngaro y su casi inmediato nombramiento como comisario popular encargado de la institución educativa en la breve república soviética de Bela Kun, hasta su participación, también como ministro de Cultura, en el Gobierno de Nagy durante los turbulentos sucesos de 1956, e incluso después con sus repetidas denuncias del período estalinista.

Una de las primeras polémicas que le enfrentó nada menos que a Lenin, fue motivada por la publicación, en 1920 y en la revista «Kommunismus», de la que era redactor jefe de un artículo titulado «Acercas de la cuestión del parlamentarismo», al que Vladimir Ilich daría pronta réplica en su famoso opúsculo «El izquierdismo, enfermedad infantil del comunismo». Lukács se reconciliaría casi inmediatamente con el gran revolucionario ruso. Poco

tiempo después, sin embargo, en 1923 exactamente, aparecería una de sus obras capitales: «Historia y conciencia de clases», que provocaría un nuevo escándalo de mucha mayor envergadura, y que, muerto ya Lenin, sería objeto de feroces ataques por parte de Bujarin y Zinoviev, en el V Congreso de la Komintern. Años más tarde, en 1933, durante su estancia en la URSS, Lukács se vería obligado a hacer una tan penosa como insincera autocritica en relación con las tesis expuestas en aquella obra.

Otra controversia fue la suscitada por las llamadas «tesis de Blum» (1928-1929), en las que Lukács preconizaba una dictadura democrática como realización total de la democracia burguesa, frente a la dictadura del proletariado. Anatemizado por la Internacional Comunista, que le acusaría de desviacionismo de signo social-demócrata, es decir, derechista, Lukács se vería obligado a hacer una nueva autocritica, de la que se desdiría, no obstante, años más tarde.

No menos resonancia tuvieron sus debates estético-políticos como el mantenido con Brecht y Ernest Bloch, entre otros: Mientras Lukács abogaba por un compromiso con aquellos artistas burgueses partidarios del progreso y la democracia —caso de Thomas Mann—, el autor de «Madre Coraje» se negaba a aceptar como aliado en la lucha contra el fascismo a nadie que no fuese el proletariado. Al mismo tiempo, mientras el húngaro, fiel a la estética aristotélica consideraba como fin primordial del arte el resolver la contradicción existente entre la esencia y el fenómeno en una unidad espontánea e indisoluble, y ponía como ejemplo las grandes obras del pasado desde los tiempos helénicos, Brecht aboga por un nuevo tipo de arte que, lejos de sublimar mediante la catarsis las contradicciones de la realidad, las haga resaltar con más fuerza para de ese modo concienciar al espectador y prepararlo para la lucha por la armonía, no el marco ideal de la obra, sino en el real de la sociedad, que es donde se librará el verdadero combate entre las fuerzas antagónicas de la burguesía y el proletariado.

Pero no paran ahí las disputas intelectuales protagonizadas por Lukács: luego vendrá la sonada polémica con el existencialismo sartriano, su participación en el gobierno de Nagy, a la que se ha hecho alusión antes, sus ajustes de cuentas con el estalinismo en años posteriores...

El librito de Raddatz tiene además el mérito singular de rastrear las conexiones e influencias que abonan la obra lukácsiana: así establece, por ejemplo, fuertes vinculaciones entre las tesis de un sindicalista revolucionario como Sorrel o de marxistas más o menos «heterodoxos» como Gramsci y Rosa Luxemburgo, y los elementos predominantes en el pensamiento político del joven Lukács: su fe en el papel de las individualidades críticas

y en las vanguardias intelectuales, su profunda desconfianza hacia la burocracia en el partido y la importancia concedida al espontaneísmo revolucionario y a la huelga general como método de lucha.

Evidentemente, no se puede abandonar una cantera tan rica en posibilidades como la que constituye la obra lukácsiana, sólo porque se ha descubierto una nueva a pocos metros que también promete. Lo inteligente es explotar ambas a un tiempo y tratar de ver dónde y a qué profundidad se encuentran. ■ JOAQUIN RABAGO.

### «Las hermanas de Buffalo Bill», de Martínez Mediero

Hace ya algunos años se celebró en el Marquina un ciclo dedicado a nuestros grupos independientes. Allí conquistó Castañuela 70 el derecho provisional a presentarse en el teatro de la Comedia. Allí apareció también un nuevo autor, al que se auguró «una brillante carrera»: Manuel Martínez Mediero. Su obra se llamaba «El gallinero» y la presentó el grupo Akelarre, de Bilbao.

Desde entonces, y pese a que el autor ha escrito numerosas obras, apenas se ha hablado de él fuera de los círculos del «teatro marginal». Su obra «Las planchadoras» —cuyo estreno frustró el trámite de censura— ganó el Alcoy, mientras otras quedaron finalistas en los más importantes premios teatrales del país. Excepcionalmente, algunos de sus dramas se publicaron, consiguiendo al fin Manuel Martínez Mediero, vecino de Badajoz, la amarga gloria de sumarse a la lista de nuestros más notables autores «secretos».

La publicación de un texto teatral tiene un valor relativo. Primero, por las bien sabidas limitaciones expresivas de tales textos, necesi-

tados de la revelación escénica, y segundo, por la escasa difusión que suele alcanzar —a menos que la respalde el éxito del estreno— la nueva literatura dramática. En todo caso, ha sido remedio al que han tenido que acogerse muchos autores en tiempos difíciles para su obra, ya fuera porque nadie se arriesgara a estrenarla, ya fuera porque las autoridades permitían publicar lo que no autorizaban a ser representado.

El caso es que el número catorce de los «Cuadernos Prácticos» de Editorial Fundamentos ha sido dedicado a una obra de Martínez Mediero: *Las hermanas de Buffalo Bill*. Drama esperpéntico, crispado, de una realidad dominada por las represiones, los mitos y la oscura necesidad de salvar siquiera el instinto.

El hecho de que las hermanas del tirano Buffalo Bill, una vez muerto éste, busquen la liberación en la violencia, forma parte de un discurso cuyo sentido último, como en «Las criadas», de Genet, sería que la humillación engendra el crimen e incapacita para una serena conquista de la libertad.

Los protagonistas de este drama de apocripes y temores —el tirano muerto reaparece una y otra vez vivo, como está en la memoria

de sus hermanas— están devorados por la alternativa, viciados y enfermizos los términos, entre la sumisión y la rebelión instintiva. Aguantan lo que no deben aguantar, y llegado el caso —la muerte de Buffalo Bill—, se revuelven con una violencia incontrolada, que en nada supone la presencia de una plena y responsable libertad.

Podría sospecharse que un planteamiento así, por fatalista, viene a reafirmar la inmovilidad. A mí me parece mucho más rico ver en *Las hermanas de Buffalo Bill* la denuncia de una enajenación colectiva, desde la cual toda respuesta resulta deforme. ¿No era acaso ésta una de las bases del esperpento valleinclanesco? Mostrar esa deformación, saber que la libertad está más allá de Buffalo Bill y sus hermanas, exigir la presencia de unos términos de relación social más claros y solidarios, sería quizá la razón última y progresiva de esta obra de Mediero. Decir que, implícitamente, el autor está clamando por una sociedad opuesta a la muy antropofágica que aparece en esta y en otras de sus obras, no es caer en vaguedades humanísticas. Se trata, por el contrario, de combatir esa moral antropofágica, descubriendo sus beneficios y sus mecanismos.



Martínez Mediero.

Ahora, la edición de *Las hermanas de Buffalo Bill* debe permitir a cuantos se interesan por el teatro español saber por dónde camina uno de sus más interesantes «autores secretos». ■ J. M.

**Peter Handke: La novela como exorcismo**

Peter Handke, ese joven y terrible escritor germanoparlante, siempre ha escrito para exorcizar. En su obra, ya múltiple, salen fuera costumbres arraigadas, esquemas morales anquilosados e inútiles, gestos, lenguajes, palabras. Salen fuera de sí mismo y de los otros, los que le leemos o los que vemos su obra en unas tablas (1). Se le ha acusado de

(1) En España hemos podido ver *Insultos al público*, en Barcelona, y luego, *El pupilo quiere ser tutor y Kaspar*; en extraordinaria versión de José Luis Gómez.

individualista, de formalista, de introspectivo. Y, sin embargo, su obra levanta polvaredas de contestación, indigna a los bienpensantes de todos los colores, entra como una extraña comezón en eso de viejo que hay dentro de lo nuevo; en las costumbres adquiridas y nunca puestas en cuestión, en esos suelos cotidianos que escapan a la crítica. Handke, que se apoya en los Macheirey y compañía, demuestra que todos nuestros esquemas de conducta, de pensamiento, de lenguaje, hasta los más banales (y particularmente los más banales) son culturales, ideológicos, destructibles. Y en esta última tarea es en la que está empeñado. Y para ello, la fuente más duramente analizada, el objeto-muestra sobre el que trabaja es su propio yo, sus propios sentimientos, y sensaciones, y reacciones. Y al aparecer escritos, ficción en profundidad,

se convierten voluntariamente en representativos.

Un caso especial en esta persecución es la que se da en el último libro de Handke aparecido en España, *Desgracia indeseada* (2), escrito en 1972, a partir del suicidio de su madre. El texto que comentamos es, efectivamente, una evocación de la personalidad, las cadenas, las rebeldías y el tedio que conducen a una mujer, de pequeñísima burguesía campesina, de frustración en frustración, hasta el suicidio. Una mujer, su madre y no otra. Y un mundo: el que vivimos, con su cotidianidad alucinante por lo normal, estúpida cuando se piensa, aceptada tácita o expresamente, obligatoria. Y trágica sólo cuando alguien se decide por la salida definitiva, la muerte.

El libro, que echa a

(2) Peter Handke: *Desgracia indeseada*; Barral Editor, Barcelona, 1975.

andar como escapatoria de una maldición (Peter Handke confiesa en él que escribir sobre los hechos le obsesionó desde el momento en que conoció la noticia), va progresando hacia el poema, en base a la reflexión constante sobre sí mismo y su propia gestación, que le lleva a la disolución de la estructura básica, ligerísima, que parecía elegir al principio. Efectivamente, el resultado de esa tortura que se transpara constantemente en el texto, va a ser una obra abierta, un auténtico «work in progress», donde los elementos favorecen varias lecturas de unos hechos bien simples, donde se pueden seguir los pasos de la misma producción literaria del libro, donde la complicidad y complicación existentes, encarna en varios niveles de lectura, en varios posibles sentidos de la obra.

Al nivel más superficial, desde el punto de

vista textual, se trata de la explicación literaria de una personalidad real, la de su propia madre, y del entorno social, económico e ideológico que la asesina por su propia mano. En segunda lectura, podemos encontrar el doble drama del hombre, ante la vida que trata de explicarse (en este caso, la perspectiva inamovible de la novela, el punto de vista del hijo-narrador es rigurosísimo) y del escritor, ante un tema terriblemente ligado a su propia existencia: se trata de construir una novela y, al mismo tiempo, librarse del tema que le persigue desde el momento en que la madre se ha convertido en un vacío de gestos y señales. Una tercera lectura refiere lo escrito a esos momentos mil veces convocados, en que no se puede escribir. Esos raros estados de revelación de la desgracia, a nivel tan sensorial, tan vital, que cualquier objetiva-

ción racional se hace imposible.

Y, sin embargo, son precisamente estos momentos, estos estados, los verdaderos motores del texto, o mejor, de su producción; los elementos que obligan a Peter Handke a ponerse ante una hoja en blanco a contar la historia de su madre. El mismo declara, en una de las mil reflexiones que marcan la novela: «este relato tiene que ver con algo sin nombre o con instantes sin habla, de silencio. Trata de momentos en los que la conciencia da un tirón frente al espanto; de estados de terror tan cortos que el lenguaje llega siempre tarde para ellos; de sueños tan espantosos que se los experimenta corporalmente como gusanos de la conciencia». Pero que, con todo, están fuera del texto, y sólo entran en él cuando el autor nos narra cómo está escrita la novela. Lo que empieza siendo la his-

**MORELLA: HISTORIA DE LA PREHISTORIA**

En principio, la convocatoria de un Coloquio internacional de Prehistoria no deja de ser un acto académico para entendidos. Pero si está acompañada por los nombres de Henri Lefebvre, Gustavo Bueno, Georges Laplace, Sonnevile-Bordes, Delporte y otros, la imagen cambia.

Morella, ciudad histórica del Maestrazgo castellonense, ha sido el lugar para este coloquio, en su segunda edición, nada más ni nada menos que con el fin de encontrar el método científico más apropiado para la prehistoria o disciplinas paralelas, con aportaciones del campo de la estadística. "En un momento de crisis de la estructura universitaria y de lo que podríamos llamar ciencia institucionalizada —se decía en su introducción—, los organizadores de este Coloquio quisieran que esta reunión, diálogo y no Congreso, sirviera de correa de transmisión, vigorosa, coherente y permanentemente crítica, para una renovación profunda y esperada de la ciencia".

La expectativa venía de mano de los representantes franceses de las tres corrientes existentes en este campo científico, y que por extensión puede aplicarse a cualquier otra rama del saber. El método intuitivo y subjetivo de madame Sonnevile-Bordes, la lógica formal de M. Delporte, la dialéctica de M. Laplace, fueron a encontrarse en terreno neutral, en lo alto de un castillo medieval que domina amplias laderas de trigales, porque en su país se hubiesen cerrado la puerta violentamente. Desde hace veinte años, comentaba Georges Laplace, no hay posibilidad de discutir en Francia sobre el método que debe emplear la prehistoria. La palabra dialéctica da miedo. Existe un totalitarismo verbal e ideológico que impide conocer los propios instrumentos de investigación científica, con el fin de compararlos con otros. Todo lo más, las matemáticas y las computadoras han invadido el terreno pre-

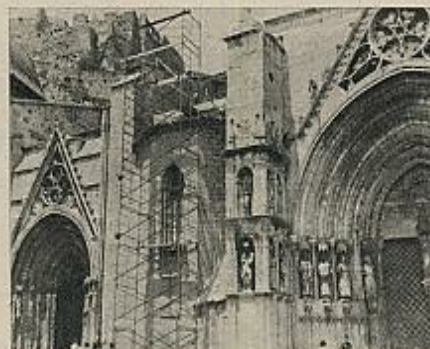
histórico, pero sin cambiar cualitativamente la visión del mismo.

Mientras los morellanos andaban veinticuatro kilómetros para celebrar la rogativa de la Virgen de Vallivana, pidiendo agua y buena marcha de la cosecha, los inquietos científicos asistían a una dialéctica de las palabras y los métodos tan apasionada como cualquier discurso parlamentario europeo. Henri Delporte, director del Museo de Antigüedades Nacionales francés, fracasó en sus intentos de reconciliación: "El diálogo entre una generación científica y otra es imposible". Acusó de ser sólo palabras lo que la profesora Aranegui, del departamento de Prehistoria de Valencia, exponía en su ponencia. La aludida respondió: "Ustedes nos han dado las palabras, pero no la frase". En este departamento se pretende analizar los procesos históricos de la prehistoria, llegar a modelos económicos a través de los hallazgos arqueológicos previamente ordenados, convertir la pre-

historia en historia, pues también en esta época existe un hombre con unos recursos naturales, unos medios de producción y una fuerza de trabajo. El cuantitativismo de Delporte fue considerado oportuno en la primera fase de la investigación, para pasar posteriormente al análisis del proceso de cambio.

La participación española constituyó el público de un apasionante espectáculo difícil de encontrar en otros lugares. Pocas personas estarían dispuestas a defender violentamente su método científico en este país. Todo lo más, defender su equipo de fútbol y su coche cuando lo tocan. De boca en boca circulaba la opinión que le habían merecido los Coloquios a un reconocido profesor de nuestra prehistoria. La estadística no puede aplicarse al estudio del hombre. Esto está bien para las matemáticas, para las ciencias, pero para la prehistoria, no. Hay que decir que sólo permaneció unas horas en Morella, para continuar con sus historias inventadas explicando un tiempo ideal. Curioso desajuste: cuando unos todavía temen el positivismo para la ciencia española, otros desde el conocimiento cuantitativo tratan de pasar al cualitativo.

La comida de clausura en el Hostal del Cardenal Ram contó con la presencia de todas las entidades patrocinadoras. Presidente de la Diputación, alcalde de Morella, delegado de Información y Turismo, delegado Nacional de Cultura confraternizaron con los participantes al Coloquio en torno a mesas de claveles rojos, mientras Laplace les decía que Morella había sido una conquista del hombre contra la naturaleza y que había que seguir transformando ésta. La dirección técnica había descansado en miembros de la Institución Catalana d'Història Natural, y la coordinación general en el morellano Teodosio Sangüesa Esteban. ■ JAIME MILLAS.



Morella.