

# Sección bibliográfica

## PERE GIMFERRER: LA POESIA COMO VERDAD PRACTICA <sup>1</sup>

A mediados de los años sesenta, la actitud literaria de un grupo de jóvenes poetas preludia un cambio de sensibilidad entre los cultivadores del género, tanto a nivel de presupuestos artísticos (estética) como en el quehacer concreto (poética). Este cambio de actitud venía insinuándose ya en los poetas más representativos de la generación precedente, aparecida alrededor de los años cincuenta. Pere Gimferrer, uno de los exponentes más lúcidos de aquel intento de renovación frente a la esclerosis expresiva, casi generalizada, de la época, afirma su excepcional valía con su obra poética escrita en catalán (lengua que adopta como vehículo de expresión a partir de 1970), traducida ahora al español por el propio poeta. Será impropio hablar en lo sucesivo de «frivolidades modernistas» o «surrealismo a destiempo» respecto a la labor que Gimferrer, al igual que alguno de sus compañeros de generación, iniciara la pasada década.

Leyendo la poesía última de este autor, comprendemos cómo lo verdaderamente significativo de su obra radica en el intento de volver a enlazar con la gran empresa iniciada por el romanticismo. Por una parte, el entendimiento de la literatura como instrumento de transformación moral (conocimiento y subversión); por otra, la acertada creencia en que el escritor, el poeta, no sólo interpreta la realidad, sino que al expresarla crea complementos verbales de la misma. Crítica y compensación del mundo. Refiriéndonos a Octavio Paz, el mismo Gimferrer ha escrito: «Es consciente, como pocos, de que el problema central —del que lo histórico es sólo un aspecto— para el poeta contemporáneo reside en la forma en que es capaz de asumir la continuidad del

---

<sup>1</sup> PERE GIMFERRER: *Poesía 1970-1977*. Alberto Corazón, Editor. Col. Visor de Poesía, Madrid, 1978.

itinerario emprendido por románticos y simbolistas»<sup>2</sup>. No es de extrañar que sean el simbolismo, el surrealismo, la actitud crítica (ante la realidad y ante el lenguaje, su doble), los soportes estéticos de la obra de este viejo «novísimo». Se sabe inmerso en una tradición que arrancando del siglo XIX llega hasta nuestros días: la modernidad posrenacentista.

Con *Els miralls* (*Los espejos*, 1970), su primer libro en lengua catalana, Gimferrer inicia una nueva etapa en el desarrollo de su obra. Parte del problema previo a todo acto creador: el sometimiento del lenguaje utilitario a autocrítica. El libro es una indagación en el lenguaje, la búsqueda de la entidad del autor como escritor y como poeta. Los poemas que lo integran constituyen una reflexión definitoria sobre el acto mismo de la escritura, sobre la relación entre la realidad y la expresión de esa realidad. Localizada en un momento histórico concreto y en un espacio próximo a sus vivencias e intereses, la Cataluña de posguerra, esa realidad se le representa descarnada y abyecta. El poeta, a partir de la sordidez de la historia, descubre «la avidez de este mundo cuando intenta existir, / los cuerpos suspendidos en la fugacidad, / las instantáneas / que en un relámpago inmolan la pupila». ¿Cuál podrá ser, por consiguiente, la expresión acertada de la realidad? ¿Qué relación existe entre la realidad y la expresión de la misma? El poema necesita designar lo real, pero no puede: «le son precisas las paráfrasis / para aludir al tránsito de una nube en verano». Y si el poema no puede designar lo real, ¿qué sentido darle a la poesía?, ¿cuál será la función del poeta en un mundo en ruinas? Gimferrer se propone dar contestación a estas preguntas y lo hace de dos formas que se complementan: desde un nivel conceptual (en poemas como «Celadas», «Sistemas», «Op. 98») o bien desde la dinámica propia de un discurso poético (en «Ahora el poeta inicia una acción práctica», «Junio»). Siguiendo esta segunda manera establece un discurso coherente con sus opiniones críticas: la expresión de las mismas. Supedita el nivel conceptual (casi inexistente en estos poemas) al desarrollo progresivo de imágenes sensoriales que constituyen la única realidad del poema. Está latente aquí la consigna de Ducasse: «La poesía debe tener por objeto la verdad práctica». En efecto, «la poesía es ahora impersonal», «es la verdad práctica: / no aspira a decir lo inefable ni expresará conceptos».

Gimferrer abandonará temporalmente uno de los niveles de su poesía, el intento de poetizar la historia íntima a partir de pretextos histórico-culturales (procedimiento recurrente en *Arde el mar*) o basándose en referencias sacadas del cine americano en su época dorada (punto de partida de *La muerte en Beverly Hills*). Lo cual no significa la ruptura con su obra anterior, a la que pertenecen los dos libros mencionados,

<sup>2</sup> Cfr. PERE GIMFERRER: *Radicalidades*. Antonio Bosch, Editor. Barcelona, 1978, pág. 53.

sino el desarrollo de uno de los niveles presentes en ella desde un principio. Continúa valiéndose de los mismos procedimientos: las asociaciones libres, los cambios de niveles expresivos, la simultaneidad de planos, rompiendo así el discurso lógico para imponer su propio discurso.

Los poemas de *Hora oscurecida* (*Hora foscant*, 1971) y *Fuego ciego* (*Foc cec*, 1973) serán la expresión directa del proceso mismo de la experiencia. Aunque estos dos libros se diferencian en el aspecto formal, más visible en el segundo, responden a planteamientos temáticos no muy diferentes. Basándose sobre todo en la percepción fenoménica, las imágenes sensoriales se convierten en los ejes del poema. El lenguaje nos conduce a la afirmación del instante a través de la presencia de los seres, de su conocimiento. La visión pesimista del mundo, nota dominante, viene dada por los motivos que Gimferrer trata en estas obras: la destrucción incesante del mundo y la visión trágica del hombre, consciente de su caducidad. Aparece en este punto una nueva característica: la pretensión manifiesta de aunar la tradición clásica con la tradición moderna. Mediante el empleo de formas y procedimientos estilísticos, propios unos de la tradición clásica, otros de la moderna, el autor nos presenta una nueva manera de ver los temas principales de la poesía clásica: la muerte, la tensión entre la fugacidad de la vida y el conocimiento. El formalismo preciosista, la intensa decoración, hacen de estos poemas objetos cristalinos en los que la realidad refleja sus mil formas cambiantes, un contraste continuo de luces y sombras.

*El espacio desierto* (*L'espai desert*, 1977), último libro del volumen que comentamos, representa su mejor obra hasta el momento, a la vez que una de las más significativas de cuantas se han publicado en nuestra península durante los últimos años. Supone la confluencia de los diversos materiales y recursos utilizados por Gimferrer anteriormente. Este largo poema—dividido en diez secciones, término con que el autor designa cada parte—adquiere una dimensión moral semejante en muchos aspectos a la de Cernuda, sin abandonar en ningún momento la dimensión lúdica del lenguaje. Continúan presentes los aspectos más valiosos asimilados de los movimientos de vanguardia. Al igual que Pound y Eliot, también Gimferrer funde en el texto tiempos y épocas distintos; como Apollinaire, presenta la conjunción de diversos espacios en el poema. La visión del tiempo es aquí sincrónica. En efecto, la sexta sección del libro sitúa las acciones en distintos escenarios, sirviéndose de secuencias yuxtapuestas: el bosque ancestral, donde un sacerdote druídico oficia la ceremonia iniciática; el mismo bosque en el que acaba de celebrarse un *picnic*, pues «todos somos el oficiante»; una sala de aeropuerto, a través de la cual muestra su faz horrenda la civilización occi-

dental; un recorrido en taxi por las calles de la industrial Barcelona, «la ciudad de los muertos».

El erotismo adquiere especial importancia en este libro. Incorporado anteriormente como motivo poético en *Tres poemas* (*Tres poemes*, 1974), amplía y dota a su visión del mundo de una riqueza nueva. Si hasta ahora el poeta había ido ahondando en el mundo sensorial, leyendo a través de él las verdades primarias, el lenguaje del cuerpo le pondrá en contacto «con las corrientes y con las mareas y con el soterrado mundo planetario». Erotismo como liberación y como metáfora del conocimiento. Nuestra visión se libera mediante la contemplación de un cuerpo, en la unión de los amantes, y nos lleva al encuentro de nosotros mismos. El amor físico, el erotismo despliega ante la visión del poeta un espacio nuevo donde el cuerpo se trasciende en otro cuerpo: conjunciones y disyunciones, atracción y repulsión, que afectan incesantemente, según leyes inviolables, a toda la naturaleza.

La descripción visionaria y poética de ese espacio («país palpitante de agua y de hierba», como lo llama en otro lugar<sup>3</sup>) se nos presenta como el sentido último del poema. Ese espacio desierto donde el tiempo no nace ni muere. «El tiempo del hombre / y el tiempo del animal y el de la planta / y el tiempo de la piedra, son uno solo.» Presente eterno, el hombre allí se reconcilia con su destino, que no difiere en lo esencial del destino del animal o de la piedra; sólo la conciencia le situará en un lugar privilegiado y doloroso a la vez. Destino es padecer. Nacimiento, crecimiento, muerte: padecimiento. El poeta, consciente de ello, sufre entonces la experiencia del dolor, el íntimo zarpazo de la derrota.

Gimferrer ha sabido singularizar su voz, dotarla de una importancia y grandeza no usuales. El acierto y la fuerza de su lenguaje, así como la radicalidad de su actitud estética, hacen que su obra represente un hecho central en la poesía catalana contemporánea, así como anteriormente ya lo fuera de la española.—MANUEL NEILA LUMERA (*Claudio Vázquez*, 1. MORATA DE TAJUÑA. Madrid).

<sup>3</sup> Se trata del poema «País d'Antoni Tàpies», incluido en el núm. 6 de *Guaderns Guadalimar* en homenaje al pintor catalán. Lo mencionamos aquí debido a su semejanza con alguno de los pasajes de *L'espai desert*.

J. L. PESET, S. GARMA y J. S. PEREZ GARZON: *Ciencias y enseñanza en la revolución burguesa*. Madrid, Ed. Siglo XXI: Estudios de Historia Contemporánea, 1978, 244 págs.

Es lamentable que la mayoría de los manuales y estudios generales sobre el siglo XIX español se ocupen de los temas relacionados con nuestro pasado científico e incluso cultural de modo marginal y siempre en un «capítulo final», donde los estudios científicos se presentan como una actividad de lujo vinculada al esfuerzo individual de alguna personalidad destacada.

Deben considerarse, cuando menos, dos niveles de influencia en el discurso histórico, el tecnológico e ideológico, que no pueden ser dejados de lado si no se desea hacer una historia de los «progresos del hombre en el mundo contemporáneo»; olvidando, y tal vez ocultando, que dichos progresos son los alcanzados por los defensores del orden y la paz social, a través de procesos no exentos de violencia, para conseguir la constitución de un Estado que desde su privilegiada posición de árbitro neutral en los conflictos políticos, sociales y económicos va favoreciendo y consolidando una formación social de cuño burgués, cuyas relaciones de producción son netamente capitalistas.

La ciencia, la praxis científica, como actividad inserta en el marco social, puesta en manos y al servicio de la burguesía constituirá un arma de valor inestimable para asegurarse el dominio ideológico y tecnológico en el momento histórico en el que paralelamente se asiste a un doble proceso de revolución política e industrial. El libro objeto de estas páginas aborda precisamente el tema de las *Ciencias y enseñanza en la revolución burguesa* desde esta perspectiva. Una vez finalizado el período de represión fernandino, la burguesía a través de un Estado construido a su imagen y semejanza asume la responsabilidad jurídica de legislar también en materias científicas y educativas.

«Así, pues, nos limitaremos (dicen sus autores) a señalar tales cambios en tres ámbitos bien significativos. En la enseñanza primaria, caballo de batalla del progresismo. En las ciencias matemáticas, químicas y técnicas, apoyatura de los nuevos profesionales del régimen burgués y de las nuevas exigencias técnico-económicas. Y en la Universidad, como culminación del sistema docente y como lugar donde se imparten dichas ciencias.» (Introducción, pág. 1.)

Deshecha la comunidad científica en el período anterior, las nuevas necesidades económicas del país exigen la formación de técnicos y mano de obra especializada. Así, pues, debe combatirse en dos frentes diferentes: en primer lugar, para extender la educación primaria a más amplios sectores de población, intentando con ello la doble finalidad de

comunicar al niño y adolescente (?) la nueva ideología del orden, progreso social, trabajo, libre competencia, etc., a la par que un conjunto de conocimientos mínimo que le habiliten para el desarrollo de las funciones que el nuevo «hombre económico» está llamado a desempeñar; en segundo lugar, la urgencia en la construcción de una red viaria de carreteras y ferrocarriles que garanticen la formación de un mercado nacional, así como la necesidad de realizar una más racional e intensiva explotación de nuestras riquezas mineras, exigen la existencia de un pequeño número de expertos en cuestiones tecnológico-económicas. Los liberales serán quienes con mayor ardor y rapidez busquen soluciones para el problema de la educación media y elemental, mientras los conservadores se dedicarán con más afán a las reformas de la educación superior y universitaria.

A partir de 1834 se inicia el proceso de creación de las Escuelas Superiores de Ingenieros, que proveerán a nuestra incipiente industria de los técnicos que necesita; proceso que concluirá rápidamente con el establecimiento del Instituto de Ingenieros Civiles en 1865, que no puede sino interpretarse como paso decisivo en la consolidación del técnico superior especializado como elemento decisivo en el devenir político y económico del siglo. En virtud de su extraordinaria importancia para el desarrollo industrial, pasa de ser científico de formación práctica a experto funcionarizado que desde su ideología de la neutralidad y científicidad colabora, al margen de los acontecimientos políticos, con el hombre de negocios en la especulación, la esquilmación de nuestras minas e importación de tecnología rentable. Causa y consecuencia del débil y raquítico capitalismo español de esta primera época son la ausencia de planes de desarrollo a largo plazo, la afluencia indiscriminada de capital extranjero, el progresivo extrañamiento de nuestras riquezas y la imposibilidad de consolidación de una comunidad científica estable.

El ingeniero, pues, no va a necesitar justificar la importancia de su labor, mientras que la Universidad intentará varias veces despojarse del sambenito de ser reducto para la ciencia teórica—lo cual equivalía a teorizante y especulativa—, sin llegar a conseguirlo hasta bien entrado el siglo xx. La división entre ciencias teóricas y prácticas será el resultado de la pugna entre viejo y nuevo orden de cosas. La burguesía creará sus propias instituciones científicas y culturales e intentará adaptar a sus intereses las provenientes del Antiguo Régimen. Consiguen finalmente hacer de saberes eminentemente empíricos hasta la fecha, como la náutica, astronomía, geografía, sociología, antropología y geodesia ciencias de calidad teórica. El terreno concedido a la Universidad va estrechándose: los conservadores lucharán, no obstante, para no perder el control sobre el más importante centro de difusión ideológica y de dis-

tribución del título académico que permite el acceso a los más importantes puestos de la Administración estatal.

En nuestra opinión la articulación dentro de estas perspectivas metodológicas de tres historiadores procedentes de ámbitos de investigación tan diferentes y hasta ahora inconexos, produce un resultado que, si bien desigual en sus partes, le aproxima considerablemente a la realización de una historia en la que se integren de modo interdisciplinar los distintos ingredientes factuales del devenir histórico.

Nos ha parecido especialmente interesante el documentado y detenido análisis que se efectúa sobre las íntimas conexiones existentes entre la ciencia que se realiza y la ideología que se defiende. El *Memorial de Ingenieros*, la *Revista de los Progresos de las Ciencias*, la *Revista Minera*, etc., constituyen órganos de difusión del nuevo pensamiento científico y tribuna para que esta nueva casta profesional hostigue desde la «objetividad» que les confieren los razonamientos apoyados en la ciencia, la política gubernamental y los fantasmas del pasado que acechan. Es lamentable, insisten una y otra vez, el deterioro de aquellos ancestrales valores éticos y morales, pero aún lo sería más la desconfianza en el método y resultados de la ciencia: el científico-sacerdote decimonónico afirma paso a paso su condición rigurosa y neutral, a la par que su calidad ética y desinteresada. Y mientras habla de la ciencia como saber abstracto y superior, desempeña una función eminentemente práctica y utilitaria.

No cabe duda de que a la luz de estas poco más de doscientas páginas, puede entenderse muy bien no ya el ardoroso brote decimonónico de la conocida «polémica de la ciencia española», sino muchos de los vicios y corruptelas que aún hoy están por superar.—ANTONIO LA-FUENTE (*Dr. Federico Rubio y Galí*, 190, 7.º C. MADRID-20).

## LINEAS DEL HUMANISMO ESPAÑOL

*La retórica del humanismo (La cultura española después de Ortega)*, de Thomas Mermall, libro publicado recientemente por Taurus, contiene en síntesis un análisis de las ideas dominantes en la cultura española a partir de la última guerra civil, formalmente encauzadas a través del ensayo como género literario y que el autor hace girar, a los efectos de su propuesta, sin que ello agote otras tendencias, en torno a los ejes representados por Pedro Laín Entralgo-Juan Rof Carballo y Enrique Tierno Galván-Carlos Castilla del Pino, significa-

tivo el primer binomio de un «humanismo conservador» y el segundo de un «humanismo socialista» a los cuales se le añade, en el esquema estructural de la obra, parece que como «figura de transición» o lubricante de los dos polarizados humanismos, José Luis Aranguren, que de alguna manera, aunque con carácter particular, se imbrica en las dos tendencias algo más radicalizadas en un sentido u otro de Laín-Rof y Tierno-Castilla del Pino.

El término de humanismo se aplica a los ensayistas aquí agrupados porque ellos—entiende Mermall—han logrado relacionar con éxito el significado de sus propias disciplinas con las cuestiones antropológicas y éticas. El autor distingue el humanismo tradicional de lo que él llama nuevo humanismo. La armonía, la compatibilidad y la misión pedagógica serían dogmas del primero, y el sentido dialéctico de la cultura, el rechazo de la subjetividad y el individualismo y el hombre considerado fundamentalmente como ser social equivaldrían a premisas del segundo. Si algo tienen en común estos dos humanismos es el intento de eliminar las formas inhumanas de existencia. ¿Cuál es la «retórica» del humanismo? Dice Mermall que si aceptamos la definición de que el humanismo es esencialmente una ética («expresión de valores particulares»), entonces la retórica se presenta como elemento inseparable del discurso humanístico, por cuanto éste apela más a la creencia que a la razón.

El propio Mermall, con mentalidad metódica y organizada, explica en la introducción el contenido de su obra, que se divide en dos partes principales: el humanismo conservador y el humanismo socialista. A través de Laín se asiste a los motivos básicos del humanismo cristiano (búsqueda de una síntesis entre razón y fe e interdependencia de ética y política). Mermall presta especial atención a la idea de Laín de que el secularismo es una deformación de «un modelo de hombre y de cosmos eterno, espiritual y jerárquico, y al concepto de este mismo autor de la verdad como “recapitulación del conocimiento”». La utilización del mito en Rof Carballo sirve para dramatizar la «pérdida de los valores tradicionales y la erosión de las instituciones actuales», mientras que el lenguaje de Tierno Galván es dialéctico y subversivo respecto a la anterior terminología literaria, desde una vertiente neopositivista y marxista. Mermall distingue (y creo que de una manera quizá demasiado tajante, viciada por una aterradora capacidad definitoria que podría confundir muy fácilmente la efectividad de situaciones de carácter sociopolítico con la trayectoria mucho más ambigua del pensamiento, en la medida en que estas correspondencias no se hallan absolutamente resueltas) entre católicos falangistas neotradicionalistas, católicos falangistas liberales y socialistas de inspiración marxista; se

atiene a los escritores que permanecieron en España después de la guerra civil (como más indicativos de la interacción directa entre expresión y circunstancia sociohistórica particular) y no acoge las publicaciones posteriores a 1973, las cuales, en todo caso, entiende, no han alterado sustancialmente el pensamiento de sus autores, por lo que entre estas fuentes no figura—es un ejemplo—el libro de memorias *Descargo de conciencia*, de Laín Entralgo, que también incluye el matiz ensayístico. Los pensadores más influyentes sobre el grupo de humanistas de la generación del 36 fueron Ortega, Heidegger y Zubiri, y el núcleo representado por Tierno es deudor en principio de la sociología angloamericana y del marxismo.

«A mi entender—expresa Mermall—, éste es el primer estudio en inglés que intenta evaluar la importancia del ensayo español después de Ortega y la primera introducción crítica al tema en cualquier lengua.» Personalmente, la afirmación me parece arriesgada: supeditar el carácter pionero a un género literario, el ensayo, aunque aquí se le dé un tratamiento sistemático poco frecuente, no elimina en lo que verdaderamente importa y resulta medular, la expresión, el contenido, el análisis general, otro tipo de aproximaciones (histórico, sociológico, en relación al «problema español») que a fin de cuentas desemboca en resultados similares y desvirtúa la aspiración, aunque ello, por supuesto, no le resta al ensayo de Mermall indiscutible originalidad y, sobre todo, agudeza de la visión crítica y clasificatoria.

Con preocupación amplia por los problemas políticos e intelectuales de la España de posguerra, la obra de Thomas Mermall, admirable en la familiaridad de lo que para él constituye una cultura foránea y esclarecedora incluso para el indígena (qué digo, incluso ¡muy esclarecedora!), puede reducirse, sólo a efectos nuestros de recensión, a la bipolaridad representada por Laín Entralgo y Tierno Galván, y conviene hacer constar expresamente que, si bien la probada objetividad de Mermall en el terreno político e ideológico se adapta mejor al núcleo de Tierno, la visión sobre Laín es irreprochablemente, diríamos, respetuosa, sin perjuicio de señalar cuando lo estima oportuno las determinadas contradicciones en las que, a su juicio, se ha desenvuelto la gestión política e intelectual del ilustre autor de *La espera y la esperanza*. Sirva de muestra este párrafo: «Su entusiasmo por los valores tradicionales le valieron el desprecio y el vituperio de los grupos reaccionarios de presión, que pensaban que era demasiado tolerante con el liberalismo. Entre los exiliados era y es respetado por su sentido de la integridad personal, pero no está libre de sospecha a causa de su ambigüedad política; porque Laín, al igual que su predecesor Menéndez Pelayo, ha sido temperamentalmente incapaz de aceptar alguna de

las inevitables implicaciones filosóficas de la nueva era histórica» (página 51).

En términos introductorios generales, cuando estudia la estética y la política de la cultura falangista (período 1935-45), a la que estima negativamente crítica de la tecnología y de la utopía científica, Mermall nos sobresalta un poco porque parece, tal como enuncia el tema, que esta actitud es necesaria y privatizadamente falangista, cuando se tiene entendido que las manifestaciones contra la idea de progreso están limpiamente divorciadas, primero, de una característica fascista: el triunfalismo y, segundo, de otra característica contemporánea: la sociedad de consumo originada en el capitalismo, y se relaciona, además, con el relativismo y el agnosticismo, y nada de esto tiene que ver con el falangismo. Pero Mermall es coherente y poco después inserta un párrafo que, en cierto modo, aclara la situación (subrayado nuestro): «Los falangistas no se diferenciaron *de la mayoría de los intelectuales que reaccionaron contra la idea de progreso* en cuanto que criticaron la razón instrumental, el advenimiento del *homo faber* y la deshumanización causada por la tecnología; pero su *trasfondo tradicional y católico* los forzó a adoptar una actitud ambivalente y a menudo hostil hacia la propia filosofía irracionalista, responsable directa de la destrucción del mito del progreso» (pág. 35).

Mientras gran parte del ímpetu de Laín «se deriva de la necesidad de asegurarse e inmunizarse contra la secularización», Tierno trata de sustituir «las preocupaciones metafísicas preponderantes en el pensamiento español contemporáneo con una actitud crítica positiva y reemplazar el subjetivismo, el intimismo y el discurso abstracto por un vocabulario científico y dialéctico capaz de describir la estructura de la realidad social» (pág. 106). Es el lenguaje de la eficacia, de la utilidad (sólo lo útil es hermoso y la satisfacción de la belleza no es la admiración, sino el bienestar). El humanismo de Tierno se configura como un «antihumanismo», que conjuga palabras (control, verificabilidad, bienestar material, planificación operacional) aborrecidas por el humanismo clásico dándoles un significado moralmente positivo. La contrastada pelea de gallos humanísticos, si nos fijamos bien, no sale del terreno del idealismo-positivismo. La originalidad proviene de aplicar la terminología a pensadores del rincón peninsular, incorporándolos de esta manera a los esquemas pugnaces de la intelectualidad politizada europea. «Tierno observa—señala Mermall a propósito del papel bufonesco del intelectual pasivo que se automitifica para acallar su conciencia frente a la necesidad de cambiar el mundo—que la praxis es, filosóficamente hablando, lo opuesto de la ironía.» Finalmente, Tierno Galván, que es en el análisis de Mermall lo opuesto al «yoísmo»,

al pensamiento abstracto y a la intuición—valores del humanismo tradicional—«soporta» la comparación, mal que le pese, con el behaviorista B. F. Skinner (aparte inclinaciones políticas, filosóficamente), por lo menos en la entrega a las contingencias ambientales, y esto no está suficientemente razonado en el libro de Mermall, por cuanto a Skinner se le acusa (Chomsky) precisamente de enemigo de la libertad, que yo creo que es una de las indudables causas que mueve al humanismo más nuevo. A fuerza de definiciones tajantes y de manejar los conceptos casi en términos absolutos es fácil inducir a una confusión mayor de la que ya existe.

*Retórica del humanismo* es un libro importante, culto y necesario a nuestra mentalidad de hoy, pero radicaliza en exceso lo que separa conceptualmente a las dos propuestas de humanismo, es decir, que si hemos de creer verdaderamente en la dialéctica, yo imagino que será a condición de que las nuevas y sucesivas síntesis han de proceder del juego de los contrarios, como parece lógico, y un humanismo tradicional y un humanismo nuevo, tal es el planteamiento, forman parte del juego de los contrarios y es también materia dialéctica, porque eficaz o no, sigue formando parte de la realidad.—EDUARDO TIJERAS (*Maqueda*, 19. MADRID-24).

RODRIGO CARO: *Días geniales o lúdricos*. Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1978. 2 tomos.

En 1626, Rodrigo Caro (con el nombre supuesto de Juan Caro) dedica el libro titulado *Días geniales o lúdricos* a don Fadrique Enrique Afán de Ribera, marqués de Tarifa, libro que permanece inédito, ya que su autor no se atrevió a publicarlo por considerarlo obra de «niñerías». En su testamento, redactado pocos días antes de morir, en 1647, el autor ordena que el libro se entregue al Colegio de San Alberto de la ciudad de Sevilla, donde podrán leerlo aquellos que tengan gusto de hacerlo. Hasta 1884, la Sociedad de Bibliófilos Andaluces no publicó este tratado inédito de Caro, por indicación de F. Rodríguez Marín. Sin embargo, aunque el manuscrito estaba perdido, existían varias copias. Esta edición de los Bibliófilos era muy defectuosa debido a las erratas de los copistas que no fueron subsanadas. Precisamente esto es lo que ha hecho ahora Jean-Pierre Etievre, excelente hispanista francés, mediante el cotejo de las cuatro copias existentes,

lo que ha dado por resultado una edición crítica, de una precisión perfecta, a lo que se unen las extensas y pormenorizadas notas aclaratorias y una excelente introducción de más de cien páginas.

Hace ya muchos años, al preparar la *Historia de la Literatura Infantil Española*, descubrimos a Rodrigo Caro en la edición imperfecta de los Bibliófilos, y la lectura de este texto nos pareció una revelación para nuestros estudios del folklore infantil. Ya es hora, pues, de que este interesantísimo libro que yacía medio oculto, incluso por su mismo hacedor, tenga la difusión que merece.

Por la introducción sabia y documentadísima de Jean-Pierre Etievre sabemos que Rodrigo Caro nació en Utrera en 1573. Basándose en un «Memorial para los señores Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla», que escribió Caro, nos enteramos de que era abogado eclesiástico y de numerosos pormenores de sus actividades y estudios. Vivió rodeado de sus libros, y como buen humanista, intercambiando ideas y conversación con un pequeño grupo de amigos. Tenía una biblioteca de 500 libros, preferentemente de autores antiguos. Se sabe que tuvo también amistad con Quevedo, que le cita como el «docto y erudito R. Caro». Su afición a la arqueología y su gusto por la poesía le hizo poeta famoso por aquella célebre «Canción a las ruinas de Itálica». En el libro de los *Días geniales...*, uno de los contertulios de esta obra, escrita en forma de diálogos, don Fernando (que parece identificarse como el propio Rodrigo Caro), dice con placer que: «yo tengo en mi casa una efigie de estas ménades, coronada de yedra y suelto el cabello. Están los corimbos o uvas de la piedra, y las hojas extremadamente expresadas en el mármol».

Como era costumbre en muchas obras literarias, los dialogantes se reúnen en una heredad próxima a la ciudad del Betis para conversar. Son ellos don Fernando, el dueño de la casa, don Diego y don Pedro. Se añade, con intervenciones pedidas y por lo general jocosas, el joven criado Melchor. La estación es la de la primavera, y los amigos permanecen a la sombra de los naranjos, aspirando el suave olor del azahar ante la alegre vista de lo verde. El título del libro que se va a comentar tiene un sentido: se llama días *geniales* en el sentido antiguo que tiene la palabra genial: alegre, y *lúdicos* porque es cosa de burlas y juegos.

El libro está dividido en seis diálogos, los dos primeros tratan de los juegos circenses y de la gimnástica, o sea, del correr, del saltar, del luchar, del apuñearse, o sea, del pugilato, del salto, del tirar con arco, etcétera. El diálogo tercero y cuarto reúnen juegos muy diversos, que no son todos juegos de muchachos. Se dialoga sobre el juego de las almendras, de la taba, de los dados, de las damas, del ajedrez, etc.,

aunque se prescinde del de los naipes, por ser moderno y no tener relación alguna con la antigüedad. El diálogo quinto se compone de dos partes, muy distintas por su contenido, tres capítulos para las burlas y tres para los juegos de los niños; el último diálogo es el único que está enteramente dedicado a los juegos de niños.

Desde el primer momento hasta la última página de este extenso tratado de los *Días geniales*... notamos la preocupación del autor por justificar su obra. El erudito humanista que es Rodrigo Caro, al comparar los juegos y fiestas españolas con los juegos de la antigüedad, tiene la certeza de realizar una labor útil, aunque a muchos pudiera parecer desdeñable. Así dice en el prólogo de la obra: «Tiene particular cuidado conformar los juegos antiguos con los que hoy vemos y dar los nombres modernos a cada uno, diligencia que no hallarás en ningún onomástico; y, finalmente, todos estos juegos están tan encadenados con la antigüedad, que sólo esto es suficiente para persuadirte a que no sólo este tratado será deleitable, por ser festivo y lúdico, sino que también te podrá ser útil, aficionándote a la sagrada antigüedad, sin la cual todas las artes son imperfectas y sin gusto».

De todos modos, el autor teme constantemente que la dedicación a esta materia pueda parecer fútil, y de vez en cuando llama niñerías y cosas menores a las cosas de las que se ocupa. Pero, por otra parte, recuerda que algunos escritores antiguos, como Homero, Virgilio y Ovidio, se ocuparon de las ranas, de los mosquitos y de las pulgas. Y vuelve a justificarse: «Es tan necesaria cosa el juego y entretenimiento a la vida humana, que le compara Cicerón al sueño y descanso de los trabajos; y si no es posible vivir sin descansar ni dormir, síguese que tampoco sin entretenimiento».

El miedo a los críticos que sintió Rodrigo Caro nos recuerda el que sintió Perrault ante sus compañeros de Academia cuando ocultó la paternidad de sus cuentos, y el de Lewis Carroll ante la reina Victoria al presentarle como obsequio todas sus obras de alta matemática, exceptuando *Alicia en el país de las maravillas*. Y precisamente estas obras vergonzantes, en las que los autores han puesto toda su alma, al decir de Agustín del Campo \*, son las que perduran dando gloria a sus autores.

Cuando al finalizar los diálogos de los *Días geniales o lúdicos*, los interlocutores se preguntan si conviene publicarlos, uno de ellos hace el elogio de: «Materia tan exquisita, que nadie la ha tratado; tan realzada de varia erudición y no vulgar antigüedad», y otro comparte la opinión, añadiendo que: «No hay parte en la sagrada antigüedad, por pequeña que sea, que no merezca cultura y estimación.» El temor a los

---

\* AGUSTÍN DEL CAMPO: «Ocios literarios y vida retirada en Rodrigo Caro», *Studia Philológica*. Homenaje a Dámaso Alonso. Madrid, 1960, tomo I, págs. 269-276.

críticos, ese «género de gente pestilencial» y «enfermos de presunción», decide que el libro permanezca oculto y no vea la luz pública. Tan grave varón, el abogado eclesiástico, puede sufrir ataques a su reputación. No sabía Caro que siglos después Rodríguez Marín le calificaría de «patriarca del folklore español» y que los folkloristas y etnólogos irían a beber en su libro como en una fuente de riquísima documentación.

Menéndez Pelayo, en vista de la enorme erudición, calificó los *Días geniales o lúdicos* de «orgía erudita». Según J.-P. Etienvre hay 980 citas, 504 de autores latinos, 255 de autores griegos, 113 de humanistas no españoles y 40 de autores españoles. Muchas de estas citas, las que corresponden a los poetas, están traducidas en verso castellano por el propio Caro, que traducía «de repente» del latín. En efecto, las citas son como un espléndido mosaico, o si se quiere, como una complicada labor de taracea, pero el sistema era propio de la época y numerosos autores lo ejercitaron, especialmente en la literatura emblemática, en la sacra y en los comentarios poéticos. La erudición como exorno era propia de la época. Sabemos que fray Pedro de Padilla, al comentar las *Emblemas moralizadas*, de Hernando de Soto, dictamina, a manera de elogio: «Hay en las moralidades mucha erudición». En el *Isidro de Sevilla*, Lope de Vega dice en el índice final: «Los libros y autores que se citan para la exornación de esta historia», que son más de 140 autores, con sus correspondientes escolios, con lo cual se muestra orgulloso de la erudición del libro. En este sentido, Caro prescinde de los escolios para facilitar la lectura, pues no le gustan las citas marginales.

Es evidente que la erudición como exorno da al texto la pesadez propia de un vestido recamado, pues los adornos profusos de las citas eruditas sobrecargan la prosa. Sin embargo, lo que hoy puede parecernos una cáscara pedante, en la época era un mérito más a tener en cuenta. Los autores y los lectores presumían de sofisticación, de cultura excesiva, y aquellos escritores que sabían el *Rengifo* de memoria o que lo consultaban a diario alardeaban de supercultura, a fuerza de alusiones y citas, sólo comprendidas por los cultos. La erudición como adorno, como exornación, al decir de Lope de Vega, era un requisito de la literatura. El material culto, con motivos clásicos, procede de la moda renacentista, que va a alcanzar su máximo apogeo en la prosa barroca.

En este sentido son muy interesantes los libros de los tratadistas y de los poetas cuando se refieren a la preceptiva literaria. López Pinciano, en su *Philosophia antigua poética*, habla de la necesidad de la erudición y de su mérito. Algo parecido viene a decir don Luis Carrillo Sotomayor en su *Libro de la erudición poética o lanzas de las musas contra los indoctos...* Todo el *Libro de la erudición poética* está tachonado de escolios marginales con citas de filósofos y poetas de la antigüedad, tal como lo

exige la teoría del propio autor, que se dirige a gente culta y entendida.

Por tanto, Menéndez Pelayo no acabó de entender bien lo que él califica apresuradamente de «orgía erudita». La erudición, por otra parte, representa la reverencia que Rodrigo Caro sentía por la «sagrada antigüedad».

Es evidente que Rodrigo Caro en este libro se propone «renovar lo que de antiguo está caído» y «dar autoridad a lo nuevo». Observa el presente a través del pasado. En este método comparativo da más importancia a la antigüedad, y al terminar el sexto diálogo queda contento de que hayamos visto jugar a los niños de Atenas y de Roma, cuando es posible que al lector actual le interese más ver jugar a los niños andaluces de Utrera, de Sevilla o de Madrid. Pasado el tiempo, así como el autor se quedaba sorprendido por la pervivencia y las concomitancias de los juegos de otros siglos y de su propia época, dos siglos después resulta interesantísimo comparar los juegos del xvii con los del xx.

Según observa J.-P. Etienvre, Rodrigo Caro hace una enumeración y descripción de los juegos, aunque no hace un análisis de ellos en función de una cultura, por lo que no se le puede considerar, a la manera moderna, un etnólogo. No importa, ha almacenado tal cantidad de material, que hoy día es una mina para la investigación y el deleite. Personalmente, en parte porque prescinde de la excesiva erudición y se ve una observación más directa de la «grey pueril», de la gente menuda, yo prefiero los diálogos quinto y sexto. Allí vemos el juego de la *olla*, el de la *rayuela*, sabemos qué es llevar el *gato al agua*, nos describe el juego de *sal salero*, que no resistimos la tentación de copiar, contado por el criado Melchor: «A ese juego le llaman *sal salero*. Es así: pónese una rueda de muchachos y uno en medio; éste dice en alta voz, teniendo cerrados los ojos y andando a la redonda: *zarabuca, de rabo de cuca, de cucandar, que ni sabe arar ni pan comer, vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel*. Donde para decir esto, aquel muchacho sale y se va a esconder, y así va repitiendo las mismas palabras y echando fuera muchachos hasta que se han ido todos. Después los sale a buscar diciendo: *sal salero, vendrés caballero en la mula de Pedro*. Ellos procuran salir de donde están y llegar primero al puesto, porque al que puede coger le hace que lo traiga a cuestras. Este es el juego cumplidamente.

*Don Fernando*.—Vuestra merced, señor Melchor, lo ha dicho muy bien, si supiese decirnos qué significan aquellas palabras: *zarabuca, de rabo de cuca...*

*Melchor*.—Señor, yo no sé decir más, sino que ésta es el algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende.»

Rodrigo Caro se ha dado cuenta del disparate de las rimas infantiles,

del llamado *nonsense* en inglés, propio de las *nursej rhymes*. Es el absurdo del *arremoto*, *piti*, *poto*, para echar a suertes, y de tanta *jitanjáfora* como anda por América. A Caro le interesa la ceremonia de escupir en algunos juegos y se pregunta por la saliva misteriosa y por qué se escupe en la mano para curar a los niños. Llega a la conclusión de que es una especie de conjuro propiciatorio, pues en la hechicería siempre se echaba saliva. También se pregunta la significación que tiene *echar pelillos*, y da una explicación convincente de que se usa para olvidar diferencias. El porqué de los dichos y el porqué de los hechos es motivo de interés. Luego estudia y describe el juego de los *panes*, de los *bolillos*, de los *pretendientes*, de *Penélope*, de la *mosca de metal*, de *pasa Gonzalo*, de *tres en raya*.

No se descuida en observar los principios de cuento: «Suelen los muchachos, antes de comenzar un cuento o conseja, decir: 'Erase que se era, el mal que se vaya y el bien que se venga; el mal para los moros y el bien para nosotros'». Es extraño que no se interese por los finales de cuentos, tan raros y variados. Señala las patrañas: «por la mar corren las liebres, por la tierra las anguilas». Y, finalmente, hasta menciona los juguetes, tal los *adufillos* o *sonajuelas*, las *higas*, *espadillas*, *hachuelas*, *manecillas* y hasta los *cocos* que espantan a la «república pigmea», que son: la *mala cosa*, la *mula descabezada*, el *diablo cojuelo* y la *pantasma*.

Al terminar la lectura podríamos decir, parafraseando al propio Rodrigo Caro cuando califica los *Días geniales o lúdicos*, de Libro Expósito, o sea, abandonado por su padre, que gracias a la diligencia cuidadosa de Jean-Pierre Etrienvre el libro ha recobrado su paternidad.—CARMEN BRAVO-VILLASANTE (*Arrieta*, 14, 5.º izqda. MADRID-13).

## DESCUBRIMIENTO IRÓNICO DE LA VANGUARDIA

Se ha olvidado injustamente toda una época de la poesía española, concretamente la que va de la ruptura con el modernismo a la aparición de la llamada «generación del 27». De grupos y movimientos anteriores sólo nos quedan nombres aislados: Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna —al que nadie ha considerado nunca como poeta, si bien sus greguerías son fenómenos puramente poéticos, creaciones que se basan en la metáfora, pequeños poemas en prosa que nos devuelven lo insólito de la vida—o Gerardo Diego, asimilado completamente por la generación posterior. Y, sin embargo, sin las puertas que abrieron los primeros vanguardistas españoles, volcados hacia la entonces fecunda Francia, impreg-

nados de futurismo, creacionismo y otros ismos entonces de moda, tal «generación del 27» no hubiera existido o hubiese sido muy diferente.

El movimiento ultraísta fue el motor más importante, el que hizo despegar el avión de la poesía española desde el estanque pútrido de las aguas modernistas hacia cielos mucho más limpios, hacia horizontes más abiertos—o más cerrados; no hay que olvidar que uno de los libros de Huidobro, creacionista y emparentado con el ultraísmo, se llama *Horizon Carré*, horizonte cuadrado—y hacia mayores posibilidades de juego poético. Ciertamente es que la mayor parte de los ultraístas dejaron productos poéticos de escasa calidad. Pero tendríamos que discutir qué es exactamente la calidad literaria; el hecho es que tales productos menores fueron globalmente útiles a la causa de la poesía, y a través de ellos el lenguaje creativo castellano encontró nuevas posibilidades de expresión. Desde antes de la primera guerra mundial, y en el ambiente de crisis que azotaba a la burguesía de Europa, los ultraístas hicieron sus frívolos juegos de manos, desbrozando con ellos el camino para la aparición de un pensamiento nuevo, de un lenguaje artístico nuevo, que en muchos aspectos todavía no ha sido superado.

Figura importantísima de este movimiento fue Rafael Cansinos-Asséns, tan olvidado ahora como el movimiento al que dio lugar. Este extraño sevillano, que se complacía en reivindicar su estirpe judía y se confesaba admirador a ultranza de Rubén Darío, de Villaespesa y de Manuel Machado, fue uno de los primeros en ver la necesidad de cortar con todo aquello que tales poetas representaban. Su labor de crítico literario y su conocimiento de idiomas extranjeros le pusieron muy pronto en contacto con otra realidad, con otro mundo literario distinto. El ultraísmo—si bien su manifiesto no está firmado por él, y pocos y acogidos al disfraz del seudónimo son los poemas que publicó dentro de esta tendencia—tuvo en él a su creador e impulsor máximo, y no diré que también a su codificador, pues no fue ésta una escuela cerrada, con leyes inflexibles, decálogos o credos. Sólo el impulso de lo nuevo, la búsqueda de lo insólito, el deseo de despegarse del pasado, movía a esta banda de poetas.

Rafael Cansinos-Asséns nunca vio sino con una tolerancia divertida lo que él consideraba excesos de sus amigos: la búsqueda frenética de la modernidad gratuita, el intento de afincarse siempre en lo insólito, los entusiasmos de jefe de fila juvenil de algunos de los miembros del grupo, como, por ejemplo, Guillermo de Torre, no le iban mucho a este esotérico maestro, que no había renegado ni mucho menos de sus raíces y cuyo buen sentido le impedía adoptar una postura de total iconoclastia. *El movimiento V. P.*<sup>1</sup>, que aquí comento, es un documento que sirve como

<sup>1</sup> Ediciones Peralta. Libros Hiperión.

muestra de tal ironía. Puede decirse que se trata de una novela, si nos olvidamos un poco de las leyes cerradas que definen qué es una novela y qué no lo es. Es, en cualquier caso, una narración irónica y llena de claves, de lo que era el movimiento ultraísta en Madrid, en una época gloriosamente viva en que la gente se enfadaba y tenía rivalidades casi insuperables por asuntos literarios. Nadie está citado por su nombre, ni siquiera con nombre supuesto. Se llaman los personajes «el poeta bohemio y burgués», «el poeta más joven», «el poeta del Norte y del Sur»..., y tras estos nombres, el conocedor descubre a personas entonces vivas, amigos y enemigos de Cansinos, que ironiza sobre ellos sin amargura y les zahiere sin insultarles. En el prólogo excelente a este libro también excelente, Juan Manuel Bonet—joven estudioso de viejos fenómenos literarios—descubre los nombres que están detrás de los nombres y pone en claro el porqué de las situaciones que se desarrollan en esta divertida narración.

Ya es hora de empezar a conocer qué fue el ultraísmo, de empezar a saber qué pasó en la poesía española antes del advenimiento de García Lorca, Cernuda y Alberti; es muy escasa la bibliografía sobre el tema y—sobre todo—más escasos aún los textos de los poetas de entonces que podemos encontrar. Ciertamente es que en su gran mayoría fueron publicados en revistas de manera suelta—en *Grecia*, en *Cervantes*...—; pero algún editor audaz podría tomarse el trabajo de buscar y recopilar estos textos y hacer una antología de la poesía ultraísta española. Así veríamos, en primer lugar, cómo la calidad general no es tan mala como se piensa. Y cómo, a pesar de su aparente frivolidad, este movimiento de entusiastas juguetones sirvió para desencadenar fenómenos posteriores de mucha mayor envergadura.

Y hora es también de desempolvar la figura y los libros del gran Rafael Cansinos-Asséns. No quiero hacer aquí un panegírico exhaustivo de su figura, aunque se lo merece. Pero considero que alguien que ha puesto en pie un importante movimiento literario, que ha traducido todo lo que se podía traducir y que tiene escritas todas las novelas y casi todos los poemas del mundo merece algo más que el olvido y la muerte intelectual. *El movimiento V. P.* debería ser un primer paso, una primera piedra en una labor de edición y reedición de originales de Cansinos, que seguramente sorprendería a muchos.

Además de todo esto, y de la importancia que para todo estudioso o amante de la literatura tiene, conviene también decir que *El movimiento V. P.* es una novela muy divertida.

Algunas mañanas despierta uno con la angustiosa sensación de vivir en un mundo que no le corresponde, como si la realidad se hubiera desfigurado de algún modo durante el sueño y las apariencias desvelasen, desnuda y fría, su oculta tramoya de desesperante horror. Esa sensación amarga puede estar basada—además de en la neurosis de quien la siente—en el poco conocimiento de lo real que tenemos; en realidad, para nosotros el mundo no pasa de ser un entramado de construcciones verbales, a veces contradictorias, y de brillantes imágenes impuestas. Nuestro mundo no es, ni mucho menos, el mundo real. Y, lo que es peor, no sabemos a ciencia cierta si eso que ahora llamamos *real* existe o si no es más que otra construcción verbal. Las fallas, las grietas del espíritu de que hablaba Artaud, no revelan brillantes paraísos ni tétricos infiernos: suelen mostrar la nada más absoluta, esa nada que no es ni blanca ni negra, y que los orientales han poetizado con el nombre de nirvana, mientras que aquí lo llamamos catatonia.

La experiencia de la realidad en Mariano Antolín, sobre todo tal como la muestra en su última novela publicada, *Entre espacios intermedios. Whaam!*<sup>2</sup>, es precisamente ésta: una desazonada y fallida búsqueda de encontrar una agarradera, un algo real, en un mundo hecho de capas corticales falsas, artificiales. El experimentalismo con los modos de narración y lenguaje, que en otros puede ser completamente gratuito, está justificado en Antolín, puesto que a través de su buceo en el lenguaje y en las construcciones que en él se desarrollan, se lleva a cabo un análisis de la «poca realidad»—según acertada frase de Breton—del mundo. Los personajes de Mariano Antolín—meras convenciones, no del todo humanas, no del todo reales, sino más bien proyecciones o proyectos—se mueven precisamente entre espacios intermedios, en difusas zonas del espacio/espíritu, desde las que buscan una conexión con otras áreas de la realidad. Como personajes de novelas de caballerías en busca del Santo Grial, ellos buscan lo que pueda haber de sólido, de consistente en el mundo. Sin encontrarlo nunca, claro, porque Antolín—crítico de sí mismo en todo lo que hace—sabe que, a fin de cuentas, sus personajes y sus situaciones son solamente reales sobre el papel y en el momento en que escribe. Y que la escritura—o su escritura, al menos—no puede pasar de ser un simple juego, un biombo donde se proyectan las sombras chinescas de su propio espíritu.

Aquí, la negación del modo narrativo típico de la novela burguesa es voluntariamente destruido. Hay narración, pero no hay formas narrativas. Hay hilazón, trama sobre la cual una acción ocurre; pero no es

<sup>2</sup> Publicado por Iniciativas Editoriales. Colección «Ucronía».

ese hilván riguroso, cerrado y esclavizador de la novela tradicional, que nos da del mundo una visión única, condicionada por las relaciones de causa-efecto. Tampoco hay esa necesidad, angustiosa en las novelas burguesas, de justificar los movimientos de los personajes, bien apelando a una fácil psicología de salón, bien remitiéndose a necesidades puramente narrativas. Y tampoco busca el autor una especie de autoanálisis estructuralista del propio texto: eso sería juego onanista cerrado en sí mismo, mientras que las novelas de Mariano Antolín están abiertas al exterior. Sobre todo esta última, que es una incitación a la aventura y a la meditación del lector.

Es muy importante señalar en la novelística de Mariano Antolín Rato la importancia de la experiencia psicodélica—o «psiquedélica», como él prefiera llamarla—, de la búsqueda de otros modos de percepción que no son los habituales. En su caso, tal experiencia está desligada de cualquier connotación mística, si entendemos por místico el intento de percibir un plano trascendental, superior y—en última instancia—divino del mundo o una comunión con Dios o, al menos, con lo numinoso. Antolín no deja de tener los pies en la tierra nunca. Lo que le interesa es este mundo y la multiplicidad de mundos posibles que en él se encierran. Por eso no apela nunca—o si lo hace es en tono de broma—a hinduismos de bazar, a orientalismos perfumados con sándalo barato, como meretrices del mundo mental. Su material, los elementos que emplea para la construcción de sus novelas, son más bien cotidianos y no los hubiera desdeñado Rimbaud en su transmutación poética de lo cotidiano: elementos del *rock*, de la ciencia-ficción, de la novela popular o de la radio, mezclados a alusiones vagamente científicas, le sirven para recrear un mundo tecnológico, esa «aldea global» mcluhaniana que es, en suma, donde vivimos.

Y tampoco se pierde en operaciones de alta matemática celeste. Simplemente, nos da una obra subversiva en el más alto grado. Buen ejemplar de terrorismo intelectual, trata de destruir los cimientos de nuestro mundo, demostrando que son sólo una visión deformada de éste. La publicidad con sus neones y sus colores planos, o la narrativa popular con sus frases hechas y sus decorados de cartón, han conformado una nueva visión de la vida. Supermán ha entrado en nuestros hogares de una forma tan efectiva como si realmente volase por los cielos. Y Mariano Antolín Rato, como un superpillo galáctico, trata de cazarle al vuelo, de golpearle con su matamoscas. Pretende romper los mitos o no romperlos precisamente, sino darles una dimensión no mítica, incluyéndolos en un contexto donde su funcionamiento fuese desvelado como lo que es: simple efecto mecánico de la ocultación sistemática de ocultación de lo real de que somos objeto. Actúa en esto con la técnica del pintor *pop*, que pasa por

tramas de *comic* un cuadro de Picasso o las ruinas del Parthenon, o que reproduce la imagen estereotipada de una botella de Coca-Cola. No ignorante de las posibilidades de belleza que encierran tales objetos, pero sabe que la reiteración de lo obvio produce una nueva visión de ello. Que, a fin de cuentas, el satori de los budistas Zen no es más que el resultado de la repetición consciente de los gestos más cotidianos.

Si su primera novela, *Cuando 900.000 mach aprox.*, era la transmutación *literaria* de un arquetípico viaje de ácido; si *De vulgari ziklón b. manifestante* se pretendía un manual de psicocartografía *literaria*—como también lo es para Antolín la *Divina Comedia*—, *Entre espacios intermedios. Whaam!*, es un buceo *literario* en nuestra realidad mediatizada. Pero siempre, siempre, todo lo que hace es literatura. No es mensaje, no es análisis filosófico, no es búsqueda de verdades oscuras. Se trata de literatura. Y de muy buena calidad, por cierto.—EDUARDO HARO IBARS (*Plaza del Conde Valle de Suchil, 20. MADRID-15*).

## EL HECHIZO DE LO INMEMORIAL\*

Bucear en las raíces de lo inmemorial suele ser una tarea impracticable. Por lo mismo que en este caso todo rastro de origen se ha perdido en la memoria, el origen es imposible de hallar. Hay que proceder por analogía, por reconstrucción imaginaria, a veces por mera intuición. Hay que rastrear todo lo que en el presente pueda ser una huella más o menos precisa del pasado sin fecha, sin caer en la fácil tentación de la explicación mitológica, en la cual quien trata de explicar sólo llega, la mayoría de las veces, a hablar fantásticamente de sí mismo y nada de lo pretendidamente explicado.

Con el cante jondo y su hermano menor y tardío—y para muchos bastardo—, el cante flamenco, ocurre una de estas búsquedas del rastro perdido. El mismo espacio de la investigación es resbaladizo. Algunos engloban en el cante jondo todo el fenómeno del cante popular meridional de España, considerando al flamenco un derivado. Otros plantean una división formal más o menos clara. Otros, por fin, invierten los términos y consideran que el jondo es una mera entonación o forma de emitir el cante flamenco. No faltan los teluristas y escatólogos, que tanto abundan en materia folklórica y su periferia, para quienes la «jondura» del cante es algo misterioso e inefable, que se debe a factores tan poco aprehensi-

\* NORMAN C. MILLER: *García Lorca's, poema del cante jondo*. Tamesis Books Limited, London, 1978, 226 págs.

bles como el gracioso, aunque poco creíble «duende», que todo lo anima y no explica nada. Aquí el flamenco roza con la mística y un tablado puede convertirse en un lugar de comunión similar al de los cultos sincréticos del Brasil, donde el canto y la danza son vías de comunicación con los númenes.

En cuanto a raíces y orígenes, fuentes y vertientes, reina entre los especialistas un desconcierto de hipótesis igualmente variado. Con la misma firmeza se dice que el ancestro del flamenco es gitano (un pueblo jurídica y socialmente bloqueado por la ley hasta fines del siglo XVIII y, por tanto, propicio a la conservación hermética y, en sentido estricto, folklórica del arte tradicional), moro, judío y aun bizantino. Todos estos pueblos llegaron con el alcance de su cultura o habitaron España o, al menos, el sur de España. En qué momento y quiénes dieron acta de fundación al cante es tema imposible de dilucidar. El arte tradicional, cuando sigue siendo reproducido por artistas legos, es un arte vivo, o sea, abierto a la modificación y a la impregnación. Es un arte que sin teorizarse nunca, vive reformulándose. Por ello es imposible decir que una categoría tan vasta como el cante se dé a partir de tal o cual fecha, de tal o cual proceso histórico preciso.

Un investigador puntual y de información técnica indiscutible, Manuel de Falla, rastrea en la *siguiriya gitana* elementos formales de armonía y línea melódica correspondientes al canto litúrgico bizantino; pero el arcaísmo de esta música tal vez no sea patrimonio exclusivo del cante, sino un rasgo de todo el folklore, que suele comportarse de manera anacrónica o acrónica respecto al arte institucional, conservando elementos que han sido desdeñados por aquél al considerarse preclusos. No falta quien se atreva, por razones de analogía de igual talante, a señalar la raíz del flamenco en la música hindú del territorio actualmente pakistaní, antiguo Sind. La presencia árabe es insoslayable, pues árabe fue gran parte de la cultura española durante siete siglos y los rastros subsistentes son muchos. La abusiva apelación a las palabras también pone su cota de confusión, pues, por ejemplo, los judíos emigrados a Holanda llevaron cantos litúrgicos a los que designaban allí como *flamencos*, sin duda indicando la transmigración, pero quizá no el género mismo.

Lo que sí se puede concluir es que de toda esta hibridación cultural nace el jondo, que invade los cafés cantantes desde Sevilla, a partir de 1860, y que se convierte, junto con el casticismo madrileño, en el *cliché* cultural más fácilmente español.

La tarea de Lorca, de algún modo enraizada en la de Falla, es la nostalgia por una suerte de pureza, de candor, de rudeza originarios y perdidos. Paradójicamente, tanto él como el músico gaditano también llevaron el jondo a las formas del arte «culto» institucional, como lo

prueban las *Siete canciones populares españolas* y *La vida breve*, de Falla, y el *Poema*, que centra el estudio de Miller. Si, por un lado, ambos propician un movimiento de repriminación del cante, con el Concurso Nacional de Granada (1922), por otra, continúan de manera «erudita» con el proceso de enculturación del cante, que en el siglo xx lleva a Antonio Chacón, a la Niña de los Peines, y que trae hasta Antonio Gades y Paco de Lucía.

Miller aborda el tema con una prolongada introducción en dos capítulos, donde reseña el estado actual de las investigaciones antes aludidas, para luego emprender un análisis de la obra lorquiana, evidentemente destinado a un público anglosajón. Describe la historia interna del libro, sus posibles fechas y lugares de composición, y luego enumera las formas poéticas manejadas por Lorca y los giros que caracterizan su estilo. En este último renglón son agudas las referencias al valor simbólico de algunos objetos y aun a la valencia significativa de ciertos números, cuya traducción, en cierto modo esotérica, ensaya al pasar.

El *Poema del cante jondo* es una obra de transición entre el vacilante e inicial Lorca del *Libro de poemas* y el perfilado poeta del *Romancero gitano*. Es un texto donde se define claramente la vocación de andalucismo y de rescate de formas arcaicas y populares, que es una de las vertientes de la generación del 27, y que Lorca y Alberti encarnan en sumo grado. Para un estudio que enriquezca la ya aplastante bibliografía lorquiana, es un tema insoslayable y permite encontrarse con una de las claves del poeta granadino.

EDWARD F. STANTON: *The tragic myth. Lorca and cante jondo*. The University Press of Kentucky, 1978, 139 págs.

Es significativo que a la vez dos estudios en el mismo idioma se dirijan al tema de las relaciones entre Lorca y el cante jondo, a partir del *Poema* homónimo que va referido en la nota anterior. Ello prueba la vigencia del poeta granadino y el interés de los hispanistas anglosajones en una poesía obviamente española «vista desde fuera», como lo es la inspirada por el canto popular andaluz.

Los parámetros de las investigaciones de Miller y de Stanton casi coinciden plenamente. Comienzan ambos por tratar el asunto del cante en general (orígenes, delimitación del campo, desarrollo y recuperación de su carácter folklórico tras su transformación en cante flamenco), para luego narrar las peripecias de Lorca en su empeño por repriminar el cante y terminar con una ordenación temática de los recurrentes que

aparecen en el *Poema*. Stanton pone el acento en dos subtemas teóricos, que Miller roza al pasar: el carácter ritual y, de manera indirecta, religioso del cante, encontrable en su elemento trágico: la participación o comunión del público, episodio esencialmente litúrgico, y la posibilidad de colocar en espacios paralelos las observaciones e intuiciones de Lorca sobre lo andaluz y las reflexiones de José Ortega y Gasset en su *Teoría de Andalucía*.

En los elementos formales de la música que sirve de base al cante se pueden rastrear también raíces litúrgicas provenientes de los ensalmos y encantamientos hindúes: la modulación por semitonos, la melodía de corto desarrollo y las repeticiones casi obsesivas de la misma nota. En cuanto a las elucubraciones orteguianas, demás estaría señalar que su concepto paisajístico de Andalucía como el país del ocio, la contemplación y el espíritu vegetativo, que entronca con los restos más o menos legendarios o históricos del jardín paradisiaco, coincide plenamente con el retrato, fragmentario e impresionista, pero susceptible de sistematización, que de Andalucía hace Lorca. Un paisaje a menudo estático y desierto de protagonistas—donde pasan a un primer plano lo vegetal y lo vegetativo orteguiano—, de olivares, bosques frutales, riberas marinas.

El auge del flamenco agrega a estas notas de ritualidad una que las refuerza. Cuando el flamenco ocupa el espacio antes destinado al jondo primitivo, éste se convierte no ya en arte de ciudad ni de campo, sino en arte de minorías herméticas, vestales del purismo perdido. Un arte que, como dice Stanton, vuelve a ser, tal las religiones primitivas y nacientes, «críptico, oculto y secreto». A esta cripta va el poeta en busca de fuentes, ajenas y propias a la vez, para traducir en obra culta e individual la herencia ancestral, colectiva, *naïve*.

Hasta la filología contribuye a subrayar la línea que Stanton ensaya; el «duende» lorquiano puede devenir del latín *domitus*, que significa algo así como «dios lar», «divinidad familiar», «numen doméstico». El cante, al invocar y corporizar al duende, se convierte en un canto invocatorio de lo divino, en una advocación. Al cantar asuntos trágicos recupera, como componente de la vieja tragedia mediterránea, lo ritual, lo dionisiaco.

Entre los polos temáticos del amor y de la muerte, el *Poema* lorquiano va y viene a y de experiencias que, como la mística, remiten al éxtasis: el orgasmo y la expiración. Guitarra y puñal son como instrumentos litúrgicos de esta ceremonia trágica de duelos y sexo, y al fondo, el vegetal y vegetativo paisaje andaluz recuerda el paraíso perdido, pero no olvidado. Tal vez perdido por el amor y la muerte, que convierten a la humana criatura en contingente y relativa, o sea, en histórica.

La tierra natal se torna mítica. Las ciudades traídas a la letra de los

poemas—Córdoba, Granada, Sevilla—se vuelven ciudades santas. El canto deviene saeta cuando se liturgiza para la Virgen, pero tanta raíz precristiana no puede ocultarse y no es difícil ver en la figura propuesta por la religión oficial un sustituto de la antigua diosa madre telúrica de los ritos agrarios.

Estudios como los presentes contribuyen a rastrear fuentes y a definir perfiles de una poesía que, no obstante su elaboración formal, deliberadamente inscrita en la modernidad, recupera las voces ancestrales de esa esquina de culturas donde han doblado todos los vientos: España.—BLAS MATAMORO (*Ocaña*, 209, 14 B. MADRID-24).

J. O. URSOM: *El análisis filosófico*. Ariel, Barcelona, 1978, 240 págs.

1. Con excesivo retraso llega la traducción de esta obra capital en la historia del análisis, realizada por uno de los más calificados intérpretes del movimiento. El propósito que la animaba en el momento de su aparición era bien concreto y respondía a una urgencia del momento: «explicar cómo se desarrollaron en Inglaterra la actitud general hacia la filosofía y el método filosófico típico del período de posguerra; después, ofrecer un cuadro del transcurso histórico de dicha actitud y método». El autor, desde los nuevos derroteros que había tomado el análisis a partir de la década de los cuarenta, intenta «hacer inteligibles los desarrollos últimos a quienes, suficientemente familiarizados con el pasado, se hallen confusos ante los mismos, y a la vez dar cuenta del fundamento de estos métodos más recientes a quienes, a pesar de estar habituados a ellos, no ven claro cómo se llegaron a adoptar».

El estudio comprende el movimiento analítico asociado con los nombres de Russell, Wittgenstein, Moore, Ramsey y Wisdom, y con el Círculo de Viena, representado en Inglaterra por Ayer.

Si, como dice el autor, «no se puede estudiar la filosofía ni su historia en paráfrasis y breviaros», el desarrollo de la obra muestra cómo el autor ha obviado el peligro de hacerlo así gracias a su privilegiada situación respecto a los documentos y fuentes originales del movimiento. Una historia que de otro modo hubiera resultado un elenco anecdótico, lineal o simplemente erudito, se convierte en un análisis inmanente del desarrollo orgánico de una filosofía que se gesta en el reconocimiento de sus propios límites, que revisa críticamente sus fundamentos y en la que la praxis actual no reniega de los orígenes.

2. Ursom muestra, en primer lugar, la metafísica que entrañaba el

atomismo lógico, pese a que Russell hubiera reaccionado contra el monismo de Bradley y el realismo que había aceptado de Moore, Meinong y Frege. No obstante, la corriente antimetafísica que se encuentra en el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, el atomismo lógico se presentó como una metafísica superior que reemplazaba a otras inferiores, y «como uno de los sistemas más cumplidamente metafísicos de los hasta entonces elaborados. Por la amplitud de su vuelo, claridad, detallada elaboración y consistencia puede tener pocos rivales. El más semejante de entre todos los sistemas filosóficos del pasado es el de Leibniz, por quien Russell sintió profunda admiración».

Una de las tesis básicas de la metafísica del atomismo lógico es aquella según la cual el mundo posee la estructura de la lógica matemática. Russell llevó adelante su propósito de construir una lógica con la que poder derivar, a partir del número más reducido posible de nociones y axiomas puramente lógicos y no otros, la totalidad de la matemática, y de paso mostrar la continuidad entre matemática y lógica. De este modo, una lógica de la que sea posible deducir la totalidad de las matemáticas ha de constituir un esqueleto adecuado (menos el vocabulario extralógico que las variables reemplazan) de un lenguaje capaz de expresar absolutamente todo lo que puede ser dicho con exactitud. Dando un paso más adelante llegó a pensar que el mundo tendría la estructura de esta lógica, cuya gramática, a diferencia de los equívocos lenguajes naturales, era tan perfecta. Ursom, con una finalidad puramente ilustrativa, describe esta metafísica de un modo impresionista: «Al igual que la lógica tenía variables individuales en su vocabulario, así también el mundo tendría una variedad de particulares, cuyos nombres serían constantes que reemplazarían, como vocabulario extralógico, a esas variables; tal y como la lógica requería sólo conectivas extensionales, veritativo-funcionales, entre sus proposiciones elementales, también el mundo consistiría en hechos independientes extensionalmente conectados, y al igual que las técnicas de la lógica definirían y harían teóricamente superfluos los conceptos más complejos y abstrusos de la matemática, así, mediante la aplicación de las mismas técnicas a las partes menos concretas del mobiliario de cielos y tierra podía ser definido y teóricamente eliminado el submundo de Meinong. La estructura del mundo se asemejaría así a la estructura de los *Principia Mathematica*».

Después de exponer sucintamente la naturaleza general de la lógica de las funciones veritativas, Ursom expone la tesis de la extensionalidad, según la cual el lenguaje es enteramente veritativo-funcional: todo enunciado que uno formule debe, según esta tesis, ser o un enunciado lógicamente simple o, por el contrario, una función veritativa de tales enunciados. Esta tesis es considerada por Ursom como clave para la versión

metafísica del mundo por parte del atomismo lógico. En efecto, si no hay nada que decir por encima de lo que puede expresarse por medio de proposiciones atómicas, y si una proposición resulta verdadera merced a lo que por el momento podemos vagamente llamar su correspondencia con los hechos, el mundo debe consistir en un número indefinidamente amplio de hechos atómicos, a los que corresponderán las proposiciones atómicas verdaderas, y así como éstas son independientes, han de serlo aquéllos. El mundo es considerado así como de estructura idéntica a—y perfectamente representable por—un lenguaje con la estructura del lenguaje lógico de los *Principia*. Después de exponer la concepción por parte de los atomistas lógicos del hecho atómico y de la correspondencia de éste con la proposición atómica—que denominaron figuración (*picture*), y que no es otra cosa que la identidad formal o estructural—, procede el autor a examinar la metafísica del atomismo lógico de un modo pormenorizado a partir de la presuposición de que el mundo posee la forma de su descripción lógicamente correcta, descubierta por el metafísico merced al análisis. La caracterización de metafísica que el atomismo lógico se atribuyó a sí mismo, se ve reforzada por el hecho de que al señalar que el problema esencial de la metafísica es el descubrimiento de las formas de los hechos, pensaban que así se daba en cierto modo solución al antiguo problema de si el metafísico hacía algo más que inventar fantasías desde su sillón, mientras que el científico observaba en su laboratorio: el metafísico estaba logrando un nuevo conocimiento de los hechos, no un conocimiento de nuevos hechos.

Esta convicción entrañaba un compromiso: el de sumergirse de lleno en el análisis si no se quería que el lenguaje apareciera, de acuerdo con sus propias premisas de identidad de estructura entre lenguaje y hecho, desmintiendo al propio atomismo.

La práctica misma impuso diversos tipos de análisis, en especial los denominados análisis al mismo nivel y a nuevo nivel: aquél corrige nuestra sintaxis, y éste deshace la engañosa simplicidad del discurso ordinario al reemplazar las construcciones lógicas por realidades básicas, eliminando los símbolos incompletos. Pues bien: la metafísica del atomismo se sigue de la práctica del análisis a nuevo nivel en el seno de un lenguaje extensional.

Subraya Ursom cómo esta práctica del análisis difiere sólo de las metafísicas empiristas que la precedieron por su técnica más depurada.

Se da una relación íntima entre la práctica analítica y la metafísica que implica. Pero la tesis empirista del análisis es calificada por Ursom de «débil», como lo demuestra, por ejemplo, el cuidado con que evitaron la ética los analíticos de este período. Dilucida seguidamente el progresivo afinamiento que se fue produciendo en torno a la configuración del

«hecho» y los distintos tipos de hechos: atómicos, generales, negativos, correspondientes a funciones intensionales. Examina luego la noción wittgensteineana de «figuración» como regla de proyección y las dificultades que entraña.

3. La vida del atomismo lógico fue breve: tenía que desaparecer no por ser una metafísica defectuosa, sino por ser lisa y llanamente metafísica, idea fundamentada en los sólidos argumentos elaborados en el círculo de Viena. Pero su ocaso tiene una explicación adicional en el descubrimiento de defectos específicos en su metafísica. La novedad que representa en el positivismo lógico el rechazo de la metafísica respecto a otras recusaciones anteriores reside—según Ursom—en considerarla no tanto como inútil o inválida especulación, sino como pseudoespeculación. Este rechazo de la metafísica está presente en el *Tractatus* mismo y en el atomismo lógico en general. En efecto, si todos los enunciados son funciones de verdad de proposiciones elementales que refieren observaciones, entonces o serán empíricos en sí mismos o, por el contrario, tautologías o contradicciones. Pero los enunciados metafísicos no parecen clasificables bajo ninguno de estos rótulos. El núcleo de la cuestión radica en el *principio de verificación*: el significado de un enunciado reside en el método de su verificación. La dificultad estribaba en la justificación no metafísica de tal principio.

El autor repasa los intentos de evadir dicha dificultad y la persistencia de ésta. El positivismo lógico, que rechazó por principio la metafísica del atomismo lógico, conservó su concepción más o menos completa del análisis, y como éste se identifica sin más con la filosofía y se lleva a cabo en conjuntos de equivalencias que son autologías, la filosofía es incluso igualada a la lógica.

Al reducirse la filosofía a discurso acerca del lenguaje hubo que hacer una primera distinción, plasmada en la obra de Carnap *Sintaxis lógica del lenguaje*: existen el modo formal y el modo material de hablar sobre el lenguaje. Este—discurso aparente sobre cosas, cuando en realidad es discurso sobre el lenguaje—es un modo no sólo peligroso, sino erróneo y, a la postre, fuente poderosa de metafísica. El carácter metafísico, sin sentido, de ciertos pseudoconceptos (mundo, cosa, cualidad, hecho) puede ser revelado al intentar su traducción al modo formal. Por tanto, no se trata ya de clarificar la estructura del mundo, sino la estructura del lenguaje de la ciencia. Al lenguaje todavía se lo concibe con un carácter funcional-veritativo. Pero el positivismo se tuvo que plantear la cuestión del primario básico, que fue definido en su primer momento como informe directo de lo dado y justificado por referencia a lo dado, manteniendo la posición empirista. Carnap y Neurath rechazaron esta posición, determinados como estaban a confinar la filosofía a la sintaxis

lógica, pero su empeño era imposible, y sólo pudieron lograr que pareciera aceptable apoyándose en el significado natural de lo que se suponía era metamente sintaxis en el modo material del habla. Pero en el haber de Carnap hay que anotar el empeño en mantener que la filosofía consistía únicamente en transformaciones tautológicas, en equivalencias analíticas.

Que el análisis debe ocuparse de revelar la estructura de la ciencia, del lenguaje informativo, no de los hechos de que se ocupa la ciencia, y que las únicas proposiciones legítimas de la filosofía eran tautologías, fueron las dos tesis básicas del «positivismo clásico». Cuatro son las principales dificultades insalvables que durante el florecimiento del positivismo lógico se descubren en el atomismo lógico: la noción del único lenguaje perfecto, extensional; el solipsismo; las proposiciones básicas y la doctrina de la figuración.

Pero en la práctica del análisis el positivismo lógico encontró dificultades aún más radicales. Después de pacientes esfuerzos se vio como empresa imposible de lograr, excepto en casos relativamente triviales, fuera del campo de la lógica matemática en el que Russell había obtenido sus triunfos. Hubo que abandonar la visión según la cual la tarea de la filosofía es el análisis reductivo de los enunciados confusos de nuestro lenguaje ordinario cotidiano a los simples informes atómicos de la experiencia inmediata. Abandono, en fin, del punto de vista veritativo-funcional del lenguaje para centrarse en el lenguaje ordinario como nuestro instrumento y objeto de estudio.

4. De aquí surge la filosofía contemporánea del momento en que Ursom escribe, representada por Wittgenstein y Wisdom en Cambridge, y por Ryle, Waissmann y Austin en Oxford.

La nueva orientación tiene precedentes en el célebre artículo de Ryle de 1931 (*Systematically Misleading Expressions*), en el que asignaba a la filosofía el cometido de eliminar o rectificar las expresiones lingüísticas descaminadas. Y Wisdom, en 1938 consideraba el principio de verificación propuesto por los neopositivistas como una «teoría metafísica» (*Mind*, 1938, pág. 340). El *slogan* del neopositivismo, «el significado de una afirmación es el método de su comprobación», es sustituido por aquellos años por los de «no busquéis el significado, sino el uso», y «toda afirmación tiene su propia lógica». El primero invita a clarificar no el significado analítico de una afirmación, sino el objeto para el cual se hizo esa afirmación, y el segundo reclama la atención sobre el hecho de que el lenguaje tiene muchos objetivos y muchos niveles, y que el de la descripción del mundo es solamente uno y no el único al que son reducibles los demás. De este modo quedó revaluado el análisis reductivo. Un fracaso en traducir—empeño filosófico único, según el positivismo

rígido—puede transformarse en un éxito filosófico en otro nivel del lenguaje. De una manera general, pues, podemos decir que la nueva actitud constituye el abandono del concepto de análisis como reducción del mundo a sus elementos o como traducción de los usos lingüísticos a un lenguaje ideal. Desde este punto de vista, la filosofía conserva su función terapéutica, es decir, la liberación de las dudas, adivinanzas, perplejidades y confusiones lingüísticas que del mismo nacen. Pero el instrumento de esta liberación ya no es la lógica, sino una consideración del uso efectivo de las expresiones lingüísticas y de los objetivos a que ellas se dirigen. Las investigaciones lógicas y las de la metodología científica quedan fuera del campo de interés en que se mueve la filosofía analítica.

El libro de Ursom constituyó en su día—y aún sigue siéndolo—un modelo de historia de un período determinado de la filosofía. Ello fue posible por la privilegiada situación del autor en el corazón mismo de los desarrollos contemporáneos del análisis filosófico. Los manuales de historia de la filosofía se han servido profusamente de esta obra en la exposición de un período particularmente enmarañado y, lo que es más grave, especialmente ignorado en nuestro país hasta hace no tanto tiempo. Aunque con retraso, su aparición en el mundo filosófico español no dudamos que será bien acogida por un público cada día más numeroso que no sólo se interesa, sino que practica un método de tan brillante y fecunda tradición en el ámbito anglosajón.—MANUEL BENAVIDES (*Angel Barajas*, 4, 4.º C. POZUELO ESTACION. Madrid).

## LA TEORIA LITERARIA MODERNA \*

Antonio Berrio viene dedicando sus esfuerzos investigadores a dos temas principales: la reconstrucción e ilustración del sistema de la teoría literaria del Renacimiento al Barroco y en la época contemporánea, y el de la consistencia «textual» de los productos literarios. Al primero de ellos responde una extensa obra, cuyo primer volumen es el que da pie a esta nota nuestra, así como otro trabajo que en realidad sintetiza toda la investigación a modo de comentario al hilo de las *Tablas poéticas*, de Cascales: se trata de la *Introducción a la poética clasicista: Cascales* (Barcelona, 1975); igualmente cabe citar en esta línea el *Significado actual del formalismo ruso* (Barcelona, 1973). El segundo de los temas es el de la lingüística textual; en colaboración con J. S. Petöfi ha publicado *Lingüística del texto y crítica literaria* (Madrid, 1978).

\* A propósito de ANTONIO GARCÍA BERRIO: *Formación de la Teoría Literaria moderna. La tónica horaciana en Europa*, Madrid, 1977, 489 págs.

El tratado sobre la teoría literaria moderna organiza su esquema en torno a la tónica poética horaciana; fundamentalmente desarrolla la fortuna de las tres dualidades mayores de esa tónica, las de los dos polos *ingenium-ars*, *docere-delectare* y *res-verba*, pero Antonio García Berrio atiende también a otros temas de tal sistemática doctrinal, a los que aquí haremos referencia.

Respecto a ingenio y arte, Horacio había escrito (en palabras de la versión rítmica de T. Herrera: Quinto Horacio Flaco, *Arte poética*, México, 1970):

«Si por naturaleza se hace un carmen laudable o por arte, se ha preguntado; yo no veo de qué sirve el esfuerzo sin rica vena ni el ingenio rudo; así una cosa pide el auxilio de la otra y se asocia amigable» (vv. 408-411).

Esto es, se pronuncia por igual por el trabajo y el genio creador, de modo semejante a como se dice también en la *Poética* de Aristóteles (1451 a.); así, Lope, por ejemplo, fundamentará su nueva doctrina en la experiencia creadora, en el trabajo llevado a cabo:

*Creed que ha sido fuerza que os trujese  
a la memoria algunas cosas de éstas,  
porque veáis que me pedís que escriba  
arte de hacer comedias en España,  
donde cuanto se escribe es contra el arte,  
y qué decir cómo serán agora  
contra el antiguo, y en qué razón se funda,  
es pedir parecer a mi experiencia,  
no al arte, porque el arte verdad dice,  
que el ignorante vulgo contradice.*

En cuanto a enseñar o deleitar, Horacio parece inclinarse por igual a ambos términos de la cuestión:

*O aprovechar quieren o deleitar los poetas  
o a un tiempo decir cosas gratas y a la vida adecuadas  
...  
Todo sufragio ganó quien mezcló lo dulce a lo útil,  
al lector deleitando y amonestando igualmente.*

(vv. 333-334, 343-344).

Finalmente, el poeta venusino parece asimismo preferir el contenido a los recursos expresivos:

*A veces una fábula en sus situaciones brillante  
y bien caracterizada, sin belleza alguna, sin peso  
ni arte, en mayor grado encanta al pueblo y mejor lo entretiene  
que los versos pobres de asunto y las nonadas canoras.*

(vv. 319-322).

Pero ya hemos dicho que al lado de estos tópicos mayores, la tradición horaciana incluye otros temas de doctrina poética, a los que García Berrio llama en conjunto tópica menor. Así, el de la concepción de los géneros.

En resumen, «el parecer de la mayoría de los autores de paráfrasis puede sintetizarse diciendo que en ellas se desarrolla la teoría de los géneros literarios: épica, dramática y alusión a la lírica», sugerida en los comentarios por los versos de Horacio:

*La Musa dióle a la lira a dioses y a hijos de dioses  
referir, y al púgil vencedor y al caballo primero  
en la lucha, y afanes de jóvenes, y libres los vinos.*

(vv. 83-85).

La configuración de estos géneros se piensa que viene dada por la distinta fisonomía de la realidad referida en los mismos, por la naturaleza objetiva de temas y personajes; se trata de construcciones sustantivas autónomas, esto es, se insiste en la imposibilidad de mezclarlos en una misma composición. Sin embargo, el texto horaciano, además de esto, supeditaba esa inmezclabilidad a la situación y a la verdad artística:

*No quiere un tema cómico ser expuesto en trágicos versos;  
también se ofende la cena de Tiestes de ser referida  
en versos sencillos y casi dignos del zueco.  
Cada asunto guarde el sitio adecuado que tuvo por suerte.  
A veces, empero, también levanta la voz la comedia,  
y airado Cremes con ampulosa boca litiga;  
y muchas veces el trágico Télefo en habla pedestre  
se duele, y Peleo, cuando pobre y desterrado uno y otro,  
arroja hinchazones y sesquipedales palabras  
si tocar busca el corazón del espectador con su queja.*

(vv. 89-98).

En lo español es bien sabido que Lope se pronunció por la mezcla tragicómica:

*Lo trágico y lo cómico mezclado,  
y Terencio con Séneca, aunque sea  
como otro Minotauro de Pasife,  
barán grave una parte, otra ridícula,  
que aquesta variedad deleita mucho;  
buen ejemplo nos da naturaleza,  
que por tal variedad tiene belleza,*

y asimismo lo hizo Ricardo de Turia en su *Apologético de las comedias españolas*: «Ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando de éste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración, y de aquél, el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurren personas graves y humildes» (cfr. ahora, para el *Arte nuevo* lopeveguesco, el agudísimo punto de vista de E. Orozco: *¿Qué es el «Arte nuevo» de Lope de Vega?*, Salamanca, 1978).

Una parte de la discusión del tema *res-verba* es la de la oscuridad y dificultad culterano-conceptista. Los comentaristas tienen presentes las ideas del deleite en la imitación y de ésta como armonía estructural (siendo una parte de la estructura la elocución); así, Jáuregui, anticulteranamente, defiende la prioridad de la *res* en cuanto corrección del excesivo celo de los gongoristas por hipertrofiar las *verba*: «El primero i mayor aliento de los poetas deve emplearse en las cosas; porque... qué fuerça pueden retener las palabras, aun siendo ecelentes, si no la ai en las cosas que ellas declaran?... El principio i fuente del recto escribir (dize Oracio) es el saber». Pero afirmada la prioridad de la *res*, matiza luego el aparente desprecio por la realización formal de la obra: «En poesía se dirá propíissimamente, que no habla ni tiene voz el que en las palabras no usa admirable elegancia».

García Berrio documenta el tópico «tan popularizado entre nosotros como bien aceptado en los extranjeros de la natural disposición para toda suerte de ingeniosidades y agudezas atesoradas por la lengua española», punto de partida según el cual cuando por los mismos años en que veían la luz las *Tablas poéticas*, de Cascales—las cuales conjugan su ataque a la oscuridad con sus concesiones a la dificultad—, «Góngora y Quevedo aparecen como protagonistas de dos contrapuestas revoluciones estilísticas individuales, no producen universal repulsa, sino, por el contrario, encendidos testimonios de adhesión estética en una nube de discípulos y críticos. Y así los ataques a uno u otro antagonista son más producto de opinión particular y bandería, que aborrecimiento de la extremosidad estilística en cuanto tal, cualquiera que fuese su signo. En tal sentido produce con frecuencia profunda sorpresa que las acusaciones de uno y otro partido al adversario en punto a excesos estilísticos sean prácticamente idénticas entre sí, y sorprende igualmente que todos ellos se precien, a su vez, de estar dando con el “quid” del enriquecimiento real de nuestra lengua».

Jáuregui, en concreto—distingue—de acuerdo con el matizado predominio que concede a la *res* frente a las *verba*—la nefasta oscuridad de

la loable dificultad: «La grandeza de las materias trae con sí el no ser vulgares i manifiestas, si no escondidas i difíciles... Mas la otra que sólo resulta de las palabras, es i será eternamente abominable».

\* \* \*

Hemos recogido en esta glosa—siguiendo la obra que hemos tomado como arranque, *Formación de la teoría literaria moderna*—los tres tópicos mayores de la tradición horaciana: *ingenium-ars*, *doceres-delectare* y *res-verba*. Primero y tercero se hacen presentes en el *Arte nuevo*, de Lope, y en la polémica española de la oscuridad y dificultad, según queda apuntado; el segundo se halla, sin duda, en el fondo de la licitud moral del teatro. Antonio García Berrio ha dedicado a este tema concreto otra monografía: *Intolerancia de poder y protesta popular en el Siglo de Oro: Los debates sobre la licitud moral del teatro* (Málaga, 1978).

Otros temas menores de la misma tradición de doctrina poética quedan aludidos: así, el de la categoría de «género literario» y el subsiguiente de la *tragicomedia*; hemos tenido presente tanto la *Formación...* como la *Introducción a la poética clasicista*, obras ya citadas.

Sin duda, aportaciones tan documentadas y de tanto aliento como éstas suscitan el problema técnico de cómo hacer la historia literaria. Una obra es, en primer lugar, un hecho artístico-formal y, por tanto, deberá ser explicada en sí misma intrínsecamente: por su estructura compositiva. Pero aunque sus referencias a la realidad no sean literales, en su globalidad la connota; «quiere decirnos» algo, encierra una sustancia última de contenido. Por tanto, las perspectivas formal e histórico-social resultan conjuntamente imprescindibles e integrables; un aspecto del lado «formal» de la obra es la conciencia literaria de la que deriva, conciencia que para nuestro Siglo de Oro documenta e ilustra el trabajo de Antonio García Berrio que nos ha servido de punto de arranque.—  
*FRANCISCO ABAD NEBOT (Santa Susana, 44. MADRID).*

## MAX WEBER Y ROUSSEAU

FRANCISCO MARSAL: *Conocer Max Weber y su obra*. Editorial Dopesa 2, Barcelona.

Un ordenamiento casi euclidiano y una minuciosidad desacostumbrada entre los autores de este tipo de trabajo son las características más

sobresalientes del libro que Francisco Marsal dedica al estudio de Max Weber.

Admirado por muchos, que vieron en la obra del sociólogo alemán las bases de ese funcionalismo norteamericano que gravitó fuertemente en el mundo desde la segunda guerra mundial hasta muy entrados los años sesenta; apostrofado a la vez por otros, que lo rechazaron de plano y no tardaron en bautizarlo como «el Marx de la burguesía», Weber ocupa, a pesar de todo, un lugar preponderante entre las figuras directrices que han gravitado o preocupado, al menos, en la orientación del pensamiento sociológico de nuestro siglo.

Su producción bibliográfica es vasta y variada. Entre sus libros más conocidos podemos destacar: *Sociología científica moderna*, *Economía y sociedad*, *Sobre la teoría de las ciencias sociales*, *Ensayos de sociología contemporánea*, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (que trata de las religiones de India, China e Israel antiguos), etc.

Auténtico representante de lo que llamaríamos el neoenciclopedismo, nuestro hombre nació en Erfurt, Turingia, en 1864, y se doctoró en la Universidad de Berlín en 1889, con una tesis que versó sobre «Historia de las compañías comerciales de la Edad Media». El tema nos muestra otra faceta de sus preocupaciones, ya que él se interesaba tanto por los mecanismos esenciales de las sociedades humanas como por el arte, las doctrinas económicas, la política o la teología. Y en todos y cada uno de dichos rubros trabajó investigando sin descanso hasta el año de su muerte, ocurrida en 1921.

Por todo lo expuesto, y en la medida que le vamos descubriendo tantas y tantas preocupaciones intelectuales, su imagen ha de resultar cada vez más difícil de aprehender en el punto exacto de una valoración medida. A este respecto, es el mismo Marsal quien se encarga de transmitirnos su propia experiencia:

«La lectura de la obra de Weber, primero, y la de su biografía, después, me han acompañado desde mis años de estudiante universitario en Barcelona, aquellos años de turbia penitencia intelectual. Allí, en un paquete de sociología alemana idealista y guillermina, que se nos introdujera a través de un inexplicable texto de Freyer, venía Weber en confuso montón con sociólogos germanos. De este Weber, ni qué decirlo, no me quedó nada y al traperero fue a parar su recuerdo, junto a los libros de indigesto derecho positivo de mi ingenua carrera de jurista nativo.

.....

Tuve que ir a los Estados Unidos, a la entraña misma del monstruo, para que la afilada crítica de los norteamericanos de los *roaring sixties* me debelaran un Max Weber no sólo tan claro—demasiado—como el de los funcionalistas, sino mucho más rico y contradictorio.»

Marsal no sólo se ha interesado en este caso por la mera trayectoria intelectual de su personaje. Sabe perfectamente que las buenas o malas pasiones trascendentales están estrechamente vinculadas a la manera de ser y proceder de los individuos. Con precisión y ecuanimidad realmente ejemplares, y sin dejarse sobornar por el peso de los méritos de la figura elegida, el biógrafo clava visceralmente y sin miedo su afilado bisturí en la controvertida personalidad del insigne profesor germano hasta presentarlo en una dimensión insospechada. Así, el lector valorizará los rasgos de una a veces retaceada grandeza y los traumas más lamentables y minimizadores de este Weber, que «no es un reaccionario», como alguna vez insinuaron Lukacs o Marcuse—esclarece Marsal—, sino «un hombre que afronta arcaicamente la arrebatadora realidad de su tiempo».

A las ya destacadas facetas de riguroso investigador que evidencia Francisco Marsal, habría que adicionar también a su favor la magnífica prosa en que se sustenta indiscutiblemente otro de los atractivos del presente estudio.—A. F.

TONI VICENS: *Conocer Rousseau y su obra*. Editorial Dopesa 2, Barcelona.

Incursionar en la biografía intelectual de Juan Jacobo Rousseau no es otra cosa que poner al descubierto la vida multifronte y casi increíble de uno de los personajes más importantes que conforman la historia cultural de la humanidad.

Así lo ha entendido el escritor Toni Vicens, y fruto de esa convicción es este volumen, pequeño, pero sustancioso, que revisa y reseña exhaustivamente lo más significativo en la trayectoria del insigne iluminista.

Ensayista imparcial e incisivo, Vicens conoce profundamente la figura que aborda, pero en ningún momento su admiración o sus fervores logran anular la ecuanimidad de su juicio frente a una personalidad difícil de penetrar, disminuida proverbialmente por ciertos críticos desaprensivos o elevada por otros hacia un injusto grado de gigantismo universal.

Y para subrayarnos de qué manera la ubicación de su biografiado ha ido variando a través del tiempo, Vicens nos dice:

«Antes de conocer a Rousseau, las imágenes eran vagamente las de una especie de humanista ramplón, un poco hippy, un poco bonachón, amante de una especie de naturaleza hecha de plantas y hombres libres.»

Sin embargo, auscultando y rectificando continuamente sus puntos de vista con la serenidad que le depara una experimentada dimensión tem-

poral, llega por fin a consumir el rescate de la verdadera individualidad roussoniana.

El pensador, el aventurero, el sociólogo de múltiples matices, el musicólogo, el novelista, el autor teatral, el botánico, el etnólogo, el hombre de derecho y medicina (para corroborarse y corroborar a su prójimo jurídica y corporalmente), están perfectamente delineados y analizados en esta introspección tan bien multiplicada como dividida.

Plasmar en un tomo de 125 páginas el retrato intelectual del autor de *Emilio* y *El contrato social* no era tarea fácil. Sabido es que Rousseau, con Montesquieu y Voltaire, forman el trío de los racionalistas mayores del Siglo de las Luces. Sin embargo, aquél es el más indomable, el más extremista de esta lúcida conjunción. Él se confesaba y predicaba en favor del advenimiento de una universalidad igualitaria; así llegó a propugnar la destrucción de las estructuras vigentes, por cuanto las consideraba, ya por ese entonces, anacrónicas, inadecuadas e insoportables para complacer las ambiciones más elementales del individuo.

Vicens cala honda y cuidadosamente en todas y cada una de las singularidades que constituyen la complejísima esencialidad personal del «ginebrino sin par», como le llamaron algunos pocos admiradores de su tiempo. Con prosa ágil y atrayente, que no deja lugar para lo retórico ni para lo superfluo, el biógrafo va reconstruyendo brillantemente el confuso *puzzle* tradicional para esclarecerlo y restituirnos, a la postre, una presencia más saneada y veraz del ilustre polígrafo del siglo XVIII, a quien, por muchas razones, necesitamos conocer auténticamente.

El presente breviario, que seguramente servirá para promover más de una polémica, ha sido editado con la sobria dignidad tipográfica ya tradicional en las ediciones Dopesa 2.—ARIEL FERRARO (*Alfonso XIII*, 19, 1.º B. MADRID-18).

## NATALIA GINZBURG, LA FRAGILIDAD Y LA MESURA

A través de *Las pequeñas virtudes* habíamos entrado en contacto con ese mundo de las pequeñas cosas, ese mundo de lo cotidiano, de lo irremplazable, lo aparentemente nimio que nos daba toda la talla de una escritora de gran sensibilidad, capaz de desmenuzar al hombre y a sus gestos, esos gestos que, bajo la pluma incisiva de Natalia Ginzburg, comienzan a ser reveladores. Ahora, la Editorial Dopesa presenta, bajo el título *Nunca me preguntes*, una selección de artículos publicados por

la autora entre 1968 y 1972, selección que incluye unos desenfadados intentos de crítica y lo que la propia autora confiesa ser su experiencia autobiográfica, es decir, algo similar a un Diario no sistemático: «estos escritos son lo más parecido a ello en el sentido de que he ido anotando todo aquello que deseaba recordar o que opinaba».

No es tarea fácil entregarse a la crítica de una obra como la que tenemos entre manos porque, precisamente, al ser algo que media entre la confidencia y la charla de café, escapa a las categorías habituales con que podemos enfrentarnos a un género literario, ya sea novela, poesía, teatro o simplemente ensayo crítico, y uno se ve tentado a dejarse llevar por los estímulos de la autora y a seguir su misma técnica metódica, que viene a resumirse en un criterio de «a mí me gusta», «a mí me parece», huyendo de todo intento de formalización y, desde luego, de academicismo. Por eso, recogiendo esa montera que ella nos brinda, me he sentido inclinada—y esta utilización de la primera persona es ya reveladora de dicha influencia—a enfrentarme con el libro de la Ginzburg con una actitud sugerida por ella en sus propias críticas.

Dentro de esa tónica intimista y confidencial que, como decía antes, tiene un poco el tono de charla de café, todo puede decirse y puede decirse, por ejemplo, con qué sorpresa descubrí yo un día que una escritora de sensibilidad curiosamente femenina, que me atraía aunque me irritaba, no era alemana, austríaca o de una nacionalidad más o menos nórdica, como hacía pensar su apellido, sino italiana, y una italiana nacida en Palermo, con varios años de su infancia transcurridos en Turín y una madurez de escritora inmersa en el mundillo romano. Tal vez de ahí derivó una casi total incompreensión ante ese mundo de pequeñas cosas y gentes insignificantes, producto de esa personalidad «alemana» no encuadrable en un contexto, demasiado mediterráneo, demasiado próximo, en definitiva.

Confieso, y sigo dentro de esa tónica personalizante que ella imprime a su crítica, que quizá por eso nunca pude dejar de sentir una cierta antipatía hacia esa escritora que me parecía demasiado «femenina», que se centraba con obsesión paradigmática en lo nimio para descubrir esos recónditos escondrijos en los que yo, como supongo que cualquier otra mujer en una sociedad similar, me vetía, nos veíamos reconocidas y, para colmo, sin ningún adorno y grandilocuencia. Y, sin embargo, ese mundo de lo aparentemente no literaturizable es el que la Ginzburg sabe contarnos con una maestría que sólo puede estar vinculada a un gran talento y a una determinada sensibilidad.

El libro que ahora presenta Editorial Dopesa es una ordenación deslabazada, hecha por la propia autora, de distintos trabajos; unos, claramente autobiográficos, siguiendo la línea iniciada en *Las pequeñas*

*virtudes* y otros destinados a dar una visión crítica de una película, un cuadro, una ópera, etc.

Uno de los artículos lo dedica la autora, precisamente, a enjuiciar la labor de la crítica y echa de menos una crítica seria, crítica que, según ella, debe ser siempre dura y lúcida, cumpliendo la labor del padre, ya que «nosotros no tenemos necesidad de un pariente o un compañero de juego», pero es esta norma de «objetividad» (que, por otra parte, habría que discutir) la que la autora quebranta una y otra vez cuando enjuicia cualquier manifestación artística, y la quebranta mediante una modestia, a veces un poco ofensiva, que participa de ese tono de «buena señora» con que la imaginamos, sentada en la camilla, contemplando, tras años pasados de vida aventurera, cómo los demás, que «saben», se meten en líos, mientras ella, «pobrecita ignorante», les mira por encima del hombro con cierta condescendencia. A veces el lector puede sentirse irritado por ese aire de «... no sé, pero opino que» con que Natalia Ginzburg se enfrenta ante la crítica en distintos temas. Esa actitud se concreta en opiniones deshilvanadas, pretensiosas a veces y algo altaneras, pero corregidas inmediatamente por unos ojos bajos, un «perdone usted», «esto que digo no tiene que tenerlo muy en cuenta», que nos parece participar más de la crítica de «pariente o compañero de juego» que de la crítica entendida como labor lúcida y esclarecedora. Y bajo este cúmulo de disculpas que, significativamente, podemos encontrar en casi todos los artículos («suponerme dotada de una cualidad de cultura y de penetración social que de hecho no poseo», «aquellos que como yo no entienden de política y que si hablasen de política dirían sólo banalidades e imbecilidades», «y era debido a mi ignorancia porque, como es sabido, los *naifs* yugoslavos son famosísimos», «no entiendo de música», «entiendo muy poco de pintura») la escritora, desafiante a pesar de todo, o revelando una presentida seguridad bajo esa falsa modestia, se atreve a adentrarse en los más diferentes terrenos con un «a pesar de todo, creo que...» y entonces es cuando tenemos que acabar por decir que ese *a pesar de todo* es el que confiere el encanto a la obra de la Ginzburg, cuando la despojamos de esa ñoñería descuidada de viejecita simpática que osa inmiscuirse en terrenos donde «¡Pobre de mí, qué voy a hacer yo!»

Pero, y esto es lo fundamental del libro, esas críticas tienen interés por ser simple manifestación del *yo* grandísimo de la autora, de su sensibilidad, una vez más, y de ese mundo, captado con una intuición que, desgraciadamente, sólo podemos llamar femenina (no debemos olvidar que esta misma escritora es autora de relatos de tan admirable sencillez y de tal perfección como *La Madre*, incluido en una Antología de Autores Italianos, publicada recientemente por Alianza Edi-

torial). Por eso lo más interesante de esta compilación no es ni su valor crítico, ni siquiera su valor literario, en la mayoría de los casos no buscado, sino el destaparse de un alma sensible ante diferentes aspectos de la vida y el arte, algo así como un Diario, tipo Anaïs Nin (la otra gran sensibilidad femenina) encuadrado en un marco no conceptualizado y culturalizante, sino en la acción de cada día, en la que los pequeños problemas adquieren dimensión globalizadora. Por eso los más bellos trabajos son aquellos en los cuales esta cualidad de Diario íntimo se hace más patente, es decir aquellos relatos como «Los bigotes blancos» o «Los interlocutores», que son confesión de una escritora en su madurez, contemplando desde el tendido cómo todo se desmorona, cómo se pierde el gusto por lo individual, por esas cosas sin aparente importancia, que formaron de hecho toda su vida. Quizá nada defina mejor el estilo y la obra de la Ginzburg que sus propias palabras para enmarcar a Goldoni: «tenemos la sensación de adentrarnos en una realidad doméstica, clara, exigua, nítida y precisa. Nos gusta su minucia, la gracia, la fragilidad y la medida».

Y una vez más tendríamos que terminar pidiéndole perdón, porque el crítico en vez de portarse como tal ha hecho de compañero que guiña el ojo, mientras saborea la copa de ginebra y dice: «No, eso que dices está bien, pero...», aunque en este caso fuera conscientemente y como homenaje a la escritora.—*LOURDES ORTIZ (Autol, 3. MADRID)*.

## NOTAS MARGINALES DE LECTURA

VICENTE HUIDOBRO: *Ultimos poemas*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Este es un pequeño volumen en el cual se recogen también un reducido número de poemas del chileno Vicente Huidobro. En estos poemas volvemos a encontrarnos con la magia inequívoca de ese gran poeta que fue Huidobro, gran poeta no solamente en el sentido inmediato que suele dársele a este vocablo *gran*, manoseado hasta lo imposible. Lo de gran poeta cuando hablamos o nos referimos a Huidobro tiene otra carga y otras implicaciones. Aquí la grandeza viene condicionada por su sentido de amplitud visionario del universo poético.

Sin lugar a dudas, Huidobro fue uno de los *grandes* artífices de la expresión poética contemporánea. No cabe duda tampoco que su labor

se vio itinerferida por una serie de circunstancias ajenas al valor poético, esto ha hecho que su reactualización se nos esté haciendo lenta, mediatizada. De aquí la importancia de esta publicación de sus últimos poemas, realizada en México por la Universidad Autónoma.

El volumen viene precedido por un breve pero lúcido y completo estudio sobre el poeta, realizado por otro chileno, Hernán Lavín Cerda. En él, Lavín Cerda nos da una perfecta visión del momento histórico en que surge la poesía de Huidobro y de la significación que su poesía tiene y lo que ésta representa dentro del contexto contemporáneo: «¿Qué representa Huidobro? Nada menos que el edénico rescate del verbo convertido en cuerpo sensible. Escritura concebida libremente, del mismo modo como la naturaleza puede concebir un árbol. A partir de esta energía, ya todo es posible. Las palabras no estarán obligadas a comportarse servilmente (...). La realidad ficticia no tiene la obligación de ser el espejo pasivo y parasitario de la realidad».—G. P.

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *El viaje a Bizancio*. Provincia. Colección de Poesía. León. España, 1978.

No era tarea fácil, aunque estemos guiados por nuestros mejores deseos, entregar una visión que pueda dar una aproximación al contenido y significado de muchos de los libros que debemos reseñar. Entre éstos con toda seguridad se halla *El viaje a Bizancio*, de Luis Antonio de Villena. Este es un conjunto de poemas en que existe una serie de factores esenciales que son los que le otorgan su unidad, unidad que es una voluntad de contenido y forma.

Luis Antonio de Villena pertenece a una raza de poetas que construyen su expresión sin los temores de los que se encierran en un querer lo formal sin amar la forma en su sentido más significativo; la dinámica vital que muchas veces rompe el entorno para hacerse realidad expresiva. En este aspecto, De Villena nos sorprende con un lenguaje rico, lleno de aciertos y con un gran dominio en cuanto a su arquitectura que no renuncia a la incorporación de otros elementos sabiamente combinados. Las interpolaciones ajenas contribuyen a producirnos los efectos de una variedad de dimensiones, medio por el cual las imágenes se nos hacen más cargadas de significado. El lenguaje en este libro, en estos poemas, es sin lugar a dudas el logro de una búsqueda: «bajo la égida del lenguaje, se aúnan dos intentos: el inicio de una poesía experiencial, que no renuncia al bagaje estético, y otra poesía de las sensaciones».

Luis Antonio de Villena nació en Madrid en 1951. Su primer libro, *Sublime Solarium*, en 1971, marca la aparición de un poeta perfectamente consciente de sus elementos poéticos, que irán a ser su material expresivo en el futuro, y con los cuales conformará la realidad de su mundo sensorial, amplio en registros emocionales.—G. P.

EDNODIO QUINTERO: *El agresor cotidiano*. Cuadernos de Difusión Narrativa. Edición de la Dirección General de Cultura de la Gobernación. Caracas. Venezuela, 1978.

En una ocasión anterior y en estas mismas páginas tuvimos oportunidad de comentar un libro de singulares características, donde una prosa ágil y llena de aciertos narrativos nos mostraba a un escritor del cual poco o casi nada sabíamos. Este libro era *Volveré con mis perros*, Monte Avila Editores, su autor era Ednodio Quintero, el mismo que ahora nos ha deparado este reencuentro con su prosa en la lectura de *El agresor cotidiano*.

Esta última obra del narrador venezolano no ha venido sino a consolidarnos las cualidades que ya se nos habían hecho presentes en *Volveré con mis perros*. Pero hemos de subrayar que su más reciente libro, el que es motivo de esta reseña, nos ha sorprendido por su naturaleza ambivalente, que le permite a Quintero gozar de un mayor despliegue de recursos imaginativos. En este libro la poesía y la prosa logran una perfecta unidad expresiva; los límites de ambos géneros se fusionan para darnos unas descripciones cargadas de sugerencias. Existen momentos en que tenemos la absoluta certeza de hallarnos ante un poema, y esto porque en su realidad más profunda este libro es un conjunto de poemas unidos por un deseo de aproximarnos, por el poder desdoblador de la imagen, a un mundo rico en referencias cotidianas, pero descritas y observadas con una mirada enriquecedora, en la cual esta realidad cotidiana, este describir seres, adquiere un sentido mágico que los hace representación de un mundo autónomo regido solamente por la fuerza generadora de un acto creador.

Ednodio Quintero nació en Los Andes venezolanos y reside en Mérida. Se dio a conocer como narrador con sus publicaciones en diarios y revistas. Ha publicado *La muerte a caballo*, además de *Volveré con mis perros*.—G. P.

GIOVANNI QUESSEP: *Libro del encantado*. Colección Autores Nacionales. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, Colombia, 1978.

Giovanni Quessep es uno de los valores de la actual poesía colombiana. Nació en San Onofre, departamento de Sucre, el 31 de diciembre de 1939. Es licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Javeriana, de Bogotá. Su inquietud y búsqueda por un amplio conocimiento del fenómeno literario le ha impulsado a viajar por otros países ampliando sus conocimientos. En Italia ha realizado estudios de literatura contemporánea. En la actualidad ejerce la enseñanza universitaria. Estos son a grandes rasgos algunos de los aspectos biográficos de este poeta, dueño de una voz expresiva en la que hallamos una indudable fuerza comunicadora, un variado espectro de sensaciones poéticas.

En los poemas de Quessep está latente el trasfondo de una personalidad poética que sabe, con verdadero acierto, incorporar a su propia poesía todo un bagaje cultural que le permite nutrir y hacer más ricos sus poemas en logros, decantado su expresión. En este sentido es sorprendente cómo el ritmo de la poesía oriental incorporado a su visión del hecho poético hace que su poesía adquiera una sonoridad personal subrayada por un equilibrio y un rigor de mesurada ternura y amorosa entrega al sentido de la palabra, que en sus poemas se convierte en un material maleable lleno de sensibilidad: «La estatua en piedra del guerrero vela las armas / La lanza todavía presiente una penumbra de dragón / La espada reinicia sin cesar un vuelo de gerifalte / Al lado de las armas está escrita la historia del guerrero».

Con anterioridad a este libro, Quessep ha publicado: *El ser es una fábula*, 1968; *Duración y leyenda*, 1972; *Canto del extranjero*, 1976. *Libro del encantado* reúne los dos últimos y la colección *Madrigales de vida y muerte*.—G. P.

LUIS MARTINEZ DE MERLO: *Alma del tiempo*. Editorial Lumen. Colección El Bardo. Barcelona.

*Alma del tiempo* fue una de las obras recomendadas por el Jurado a quien le tocó discernir el Premio El Bardo correspondiente al año 1977. El prestigio que en su tiempo tuvo la Colección El Bardo, prestigio y trascendencia, contribuyó a la formación de lo que hoy se considera la poesía española contemporánea. La mayoría de los poetas que en la actualidad conforman esa generación publicaron sus primeros libros o algunas de sus obras en la antigua Colección El Bardo. Habría que agregar

otra cosa importante como el hecho de que esta colección haya sido también una de las primeras que en España abrió sus puertas al conocimiento de muchos poetas sudamericanos. La lista de los poetas publicados en esta colección es amplia, ya que, como hemos dicho, en torno a ella se agrupa lo más característico de las búsquedas poéticas de los últimos años.

La Editorial Lumen, al acoger dentro de sus publicaciones a la Colección El Bardo, no ha hecho sino continuar la línea de equilibrio y calidad selectiva que ya le había impreso su creador, el poeta José Batlló. Ahora el Premio El Bardo ha venido a ser el remate a una labor de incuestionable validez dentro del desarrollo de la poesía actual. A la larga lista de los poetas publicados en esta colección viene a sumarse el de Luis Martínez de Merlo, nacido en Madrid en 1950, con su libro *Alma del tiempo*, finalista de la convocatoria de 1977. La belleza expresiva que se encierra en estos poemas nace de su sentido nostálgico, pero de una nostalgia que podríamos llamar *operante*, ya que no se queda solamente en una enumeración, sino que es como una infraconsciencia que hace surgir el pasado hacia una zona de iluminado rescate. Las referencias no son en estos poemas mera acumulación de datos culteranos, sino la reanimación de los mitos con toda su carga de abismal silencio, ese silencio que vive y se expande haciéndose carga vital.—G. P.

MIGUEL J. GALANES: *Inconexiones*. Colección de Poesía al cuidado de Concha Lagos. Madrid.

*Inconexiones* es el tercer libro de Galanes, entre los que se cuentan libros de poemas, ensayos y trabajos antológicos. En este libro Miguel J. Galanes se nos presenta como un poeta dotado de una profunda sensibilidad, preocupado por encontrar un sentido que dote a los acontecimientos próximos de una carga de veracidad poética. Las imágenes son el resultado de una búsqueda por dar al verbo una justeza que lo haga dúctil en su capacidad de comunicación.

J. Galanes no es solamente un estructurador de imágenes, más o menos brillantes, sino un indagador de las posibilidades del lenguaje; en sus poemas asistimos a un rescatar los hechos cotidianos, las experiencias personales desde una dimensión cargada de humanidad. La forma en que ha estructurado el contenido de su libro nos da la medida de una preocupación por fijar los hechos vitales, sin apartarlos de su contexto experiencial.

Se podría decir que una de las vertientes más importantes por la

cual discurren los poemas de *Inconexiones* es no la inconexión de los elementos poéticos y temáticos, sino todo lo contrario. La realidad de estos poemas radica en su acabada estructura, por la cual J. Galanes procura sintetizar experiencias y hacerlas un hecho transferible.

*Inconexiones* puede ser visto desde muy variados ángulos, a pesar de su aparente ordenación temática en siete apartados: Nacimiento, Niñez, Adolescencia, Juventud, Madurez, Declive, Muerte. Cada uno de estos apartados contiene una autonomía expresiva que los convierte en piezas unitarias de un todo, en el cual los poemas son búsquedas perfectamente delimitadas por unos hallazgos en cuanto a la estructura del lenguaje, lo cual les convierte en elaborado prisma de sensaciones.—  
G. P.

MARIANO ROLDAN: *Alerta, amantes*. Ediciones Azur. Madrid.

Son muchas las obras que avalan el sitio que Mariano Roldán ha adquirido dentro del conjunto de poetas que hoy constituyen la poesía contemporánea española. Al tratar de reseñar un libro de poemas—triste esfuerzo que en muchas ocasiones no es sino un pobre reflejo de lo que deseáramos decir—tratamos de encontrar o de vislumbrar ese detalle individualizador de una voz, el cual en muchas ocasiones no se nos entrega en forma inmediata, sino por una especie de impacto emocional retardado que nos conmueve y es causa de una aproximación con un poema, un libro o a veces, tan solo un verso. Decimos esto porque encaja perfectamente en esa primera impresión que emana de los poemas de Mariano Roldán que se agrupan en su libro *Alerta, amantes*.

Al leer los poemas, al detenernos o ser detenidos en algún verso de este libro, no estamos ni somos conscientes del ámbito poético donde reside y desde el cual nos llega la comunicación, el impacto emocional, su poder de transferencia expresiva. El conocimiento nos va llegando como en sordina, pausadamente en ese volver a lo leído, en ese retomar el sendero de una voz que palpa con medida, que acaricia los hechos donde la emoción habita, como quien palpara un friso cargado de formas sugerentes y llenas de una palpación vital. Porque lo que hace la poesía de Mariano Roldán es más un acto de invitación al conocimiento que una exposición del acontecer poético. En *Alerta, amantes* asistimos al pasado y desde él vamos reconstruyendo un mundo de sensación, a un revalorar poéticamente lo vivido desde los ángulos más insospechados. Una voz que retorna a las primeras visiones emocionales de la in-

fancia para reconquistarlas y convertirlas en caudal de una búsqueda expresiva.

Mariano Roldán nació en Rute, Córdoba, 1932, y fuera de su obra poética cuenta con una serie de trabajos antológicos sobre poesía.—G. P.

LUIS BELTRAN GUERRERO: *Candideces, décima serie*. Editorial Arte/Caracas. Venezuela, 1979.

*Candideces*, en su décima entrega continua, constituyen la realidad más viva de un espíritu abierto a los más variados aspectos, a los más variados asuntos donde la vida se manifieste. Y en este sentido, la vida aquí tiene el más seguro sentido humanista, el del conocimiento. Luis Beltrán, haciendo uso de la más completa y elaborada realidad del lenguaje, nos hunde en un reencuentro continuo con el mundo circundante. La erudición en Beltrán Guerrero no es una sofisticada enumeración de hechos, sino un despertar de la mirada ante las cosas pequeñas de la vida, todo con un sentido de profunda ternura.

Tendríamos que decir aquí que son muy pocas las ocasiones que tenemos de poder disfrutar literariamente, de la forma como nos ha deparado la lectura de este libro. Todo el volumen es un conjunto de chispazos de ingenio y conocimiento, la nota corta, el artículo breve, la reseña de un viaje, todo se nos transforma en una entrega de acabada maestría idiomática, en una apertura al conocimiento directo del mundo que nos rodea, y que muchas veces se nos escapa en sus detalles más significativos.

Muchas son las cosas que se han dicho sobre estas notas y apuntes que se reúnen bajo el nombre genérico de *Candideces*, mucho se ha dicho también sobre su autor. Sería una labor ardua citar aquí lo expresado sobre *Candideces*, pero no estará de más traer en esta ocasión algo de lo dicho con respecto a este libro: «ahí se aúnan para deleite del espíritu lo cotidiano y lo trascendente, la agudeza y la profundidad, la sabiduría y el donaire, el talento y la profundidad. Todo ello, demás está decirlo, en un castellano pulcro y vigoroso, alado y grave». Como hemos dicho, mucho podríamos citar y mucho tendríamos que decir sobre este libro del escritor venezolano.—G. P.

NOEMI GRÜNBERG: *Acontecer*. Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid.

Un conjunto de poemas puede ser o no ser un libro, es decir que puede tener o no tener una unidad orgánica que vertebral y dé una di-

mención totalizadora. Los factores que influyen para que se nos entregue ese sentido de unidad pueden ser muy variados: una temática determinada o la tensión emocional frente a o motivada por un hecho circunstancial que hace que se produzca la aglutinación de sensaciones que irán dando la realidad de una voz.

Leyendo el conjunto de poemas que forman *Acontecer* se advierte que su principal característica expresiva es precisamente el sentido de unidad que, como una atadura emocional, atraviesa todo el libro. Poco o nada sabemos de la autora de *Acontecer*, nada se nos dice de su obra anterior, estos poemas solamente están acompañados de un prólogo del poeta, también argentino, José Alberto Santiago, el cual sin aportarnos datos personales nos va dando algunas coordenadas para adentrarnos en el sentido interno que existe en estos poemas de Noemí Grünberg: «*Acontecer* es un libro que pertenece a una corriente típica de la poesía argentina: la de la soledad del desarraigo». Es partiendo de esta tipificación motivadora desde donde podemos calibrar ese sentido de desamparo que existe en este libro; un desamparo que nos traduce con una innegable sobriedad expresiva una ruptura que se manifiesta sin estridencias, pero en la cual está la permanencia a un entronque telúrico que sobrevive al cambio por la sola fuerza de la expresión poética.

En alguna parte del prólogo José Alberto Santiago dice de la autora: «Frente a la soledad del desarraigo, suelen asumirse múltiples actitudes: (...) La actitud de Noemí es la lucidez. Una lucidez empapada por la leve melancolía del desencanto que la lleva a dudar de su identidad».—G. P.

VARIOS AUTORES: *Poesía en carne propia*. Premio Concurso de poesía Obrera. Ediciones HOAC. Madrid.

Los planteamientos que son guía de este concurso los podemos encontrar claramente expresados en el prólogo que abre el volumen. En él se nos dice: «Nuestra postura es la defensa de la poesía popular (y atención al término, que no es lo mismo que populachero) y ello quedó planteado a través de las bases. Y bajo ese prisma se hizo la selección». También se nos dice que se recibieron 74 trabajos, todos de procedencia obrera, de los cuales se seleccionaron para su publicación los que componen esta entrega a que hacemos referencia.

Se nos hace imprescindible reseñar aquí la introducción de las bases de este concurso, que hace más preciso el sentido que se encierra en el

prólogo: «El departamento editorial de Hoac, en coordinación con la sección de cultura del *Boletín de Noticias Obreras*, y con los objetivos de estimular la creación de los poetas, difundir a través de la edición y distribución de sus trabajos la cultura y dar a conocer una serie de obras que representen el quehacer poético de carácter popular, convoca este concurso».

Los poetas aquí representados nos evidencian la existencia de un querer expresarse y con ello un deseo de expresar también unos hechos sociales que inciden profundamente en la realidad, muchas veces tremendamente cruel, de un mundo donde la marginación es la huella siempre latente. Puede que en estos poemas no nos hallemos con el encuentro de unos logros expresivos perfectamente enmarcados dentro de las preocupaciones estéticas, pero sí hemos de reconocer que en ellos existe humanidad y hondura. Los poetas y los poemas seleccionados en esta pequeña analogía del concurso son: Juan Rafael Perdomo, *A golpe de luz*; Alfredo Buxan, *Dos poemas de amor*; Eduardo Nogareda, *Esta hoguera nuestra*; Manuel Pérez Alvarez, *Parte de nuestros retratos rotos*, y Carmelo Sancho Pellicer, *Con todas las manos en tu nombre*.—GALVARINO PLAZA (*Fuente del Saz*, 5. MADRID-16).

## EN POCAS LINEAS

JUAN MARICHAL: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810-1970)*. Ed. Fundación Juan March/Cátedra. Madrid, 1978.

El libro recoge cuatro conferencias que Juan Marichal dictó en la Fundación March en enero de 1978: «El designio constitucional, de Moreno Bolívar (1810-1830)»; «De Echeverría a Sarmiento: el liberalismo romántico (1837-1868)»; «De Martí a Rodó: el idealismo democrático (1870-1910)», y «De Martínez Estada a Octavio Paz: el balance de una historia (1930-1970)». Y por este motivo, por tratarse de un texto escrito para divulgación y ceñido a los rigores de un tiempo tan limitado como el de una conferencia, naturalmente el libro es una breve introducción al vastísimo—y casi desconocido en España—tema de la historia del pensamiento latinoamericano. Sin embargo, la capacidad de síntesis y el profundo conocimiento de la cuestión que posee Marichal le permite trazar el bosquejo de las grandes líneas directrices de la ideo-

logía del continente, en especial en las primeras décadas del siglo XIX, período al que le dedica mayor espacio.

Señala que Simón Bolívar representó en su generación el reverso de Mariano Moreno: mientras el venezolano provenía ideológicamente de Montesquieu, el argentino era un heredero directo y difusor entusiasta de Juan Jacobo Rousseau. Expresa Marichal que «en pocos hombres de acción ha habido tan estrecha relación entre ideas y circunstancias como en Bolívar; pero su actitud se sustenta siempre en un cuerpo coherente de ideas», y agrega: «Bolívar se encontraba en una encrucijada histórica de la cual no podía estrictamente salir: la encrucijada de los constitucionalistas que querían apoyarse a la vez en el racionalismo constructor del siglo XVIII—en los *hechos posibles*, que decía Sieyès—y en las peculiaridades históricas, en los *hechos positivos*, a que aludía también Sieyès. En suma, esos constitucionalistas querían apoyarse simultáneamente en la razón y en la historia, pero una historia vista con experiencia que aconsejaba la cautela y los pasos muy contados».

«Al llegar a la generación argentina de 1837—la más representativa en la América Latina del liberalismo romántico—volverá, en gran medida, a afirmar la capacidad realizadora de la razón humana. Volverá, en suma, a reafirmar el principio que guiaba a Moreno: la libertad sólo es posible fundarla en el simple y siempre fecundo concepto de la igualdad humana», expresa.

Al mencionar el período en el que brilla la figura de Domingo Faustino Sarmiento no puede evitar traslucir su admiración por el autor de *Civilización y barbarie*, de quien dice: «no hay en la Europa del siglo XIX una figura comparable a la de Sarmiento como paradigma del intelectual liberal entregado, en alma y cuerpo, a la educación dignificadora de una comunidad».

En la tercera parte, destinada al análisis comparativo de Martí y Rodó, Marichal asegura: «La figura sacrificial de Martí fue un símbolo que dio *unidad emocional*, por así decir, a la generación de 1900. Pero fue *Ariel* el libro que dio a los latinoamericanos una aspiración colectiva para el mañana».

El análisis del último lapso, el que va de 1930 a 1970, complejo como pocos tanto en lo político como lo ideológico, ha sido sintetizado en menos de diez páginas, en las que a vuelo de pájaro se brinda una somera visión del contradictorio y cuestionable Ezequiel Martínez Estrada y del polémico Octavio Paz, a través de la ideología puesta de manifiesto en uno de sus ensayos fundamentales: *El laberinto de la soledad*.—H. S.

RAFAEL ALBERTI: *Abierto a todas horas*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Un nuevo tomo de la obra completa del autor de *Marinero en tierra*. En este caso un volumen publicado originariamente en 1964, cuando Alberti tenía poco más de sesenta años. El dato no es ocioso: el libro incluye un largo capítulo íntegramente dedicado al otoño, fotografías del otoño, pinturas del otoño, fragmentos húmedos del otoño, estampas fugaces del otoño, una película con los tenues colores del otoño. Pero también del otoño de una vida. Y cuando se traspasa la epidermis de una temática casi tópica en la poesía, el libro crece como si detrás de una pequeña galería se abrieran decenas de pasadizos. Al llegar a la nueva década que tradicionalmente se considera como la del ingreso en la vejez, el hombre escribe de manera sutil, apenas insinuada la memoria y el balance de su vida, se enfrenta consigo mismo, se cuestiona: «*También yo ladraría. ¿Quién no ladra / después de tantos años de hablar solo / tan cansado lenguaje conocido? / Otros seres acaso / podrían entenderme mejor, porque este idioma / que se escapa de mí ya no me vale / para dar con más luz lo que quisiera*». O sintetiza: «*Este bosque, este bosque / es igual que otros bosques. / Y, sin embargo, yo quizá quisiera / estar en otros bosques*». O se pregunta: «*¿Se apagó ya el otoño, recién llegado apenas? / Una nube fugaz se lo ha llevado*». También los problemas de su exilio, su largo exilio, aparecen en el libro: «*Otoño silencioso de este bosque, / ¿me estoy desvinculando de la patria, alejando, perdiéndome? / Haz que tus hojas, que se lleva el viento, me arrastren hacia ella nuevamente / y caiga en sus caminos / y me pisen y crujan / mis huesos confundándose / para siempre en su tierra*».

La relación otoño en la naturaleza y en la vida surge transparente y sin metáforas en el poema 16: «*Espero el desprenderse de mí el verso / como el árbol de otoño / espera desprenderse de la hoja*». Claro que no sólo al poeta le ha llegado el otoño: «*Era alta y verde. Tenía / largas ramas por cabellos, / con hojas rubias, perennes. / Toda ella / siempre andaba en primavera. / Me pregunto ahora, lejos, / perdido entre tantos muertos: ¿Le habrá llegado el otoño? / Y si alta y verde era siempre, / ¿cómo podrá ser ella en otoño?*»

Esta primera parte del volumen (con 32 poemas) mantiene una homogeneidad de tono que decae en el resto del libro, donde la tendencia al puro juego, a la copla exclusivamente musical, no siempre lograda, o al entretenimiento gráfico tipo caligrama, hacen que el libro pierda aire. Sin embargo, ese capítulo íntimo del principio oculta, hace olvidar, las caídas del resto.— *H. S.*

ALFREDO BUXAN: *Cuaderno de Lebu*. Sin mención editorial. Madrid, 1979.

Un salto. Desde *Las ascuas de la leña combatida* (ver *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 346) ha habido un salto. Muy poco tiempo para crecer tanto. Un estirón como el que dan los adolescentes en pocos meses. Y a veces (siempre si es auténtica) la poesía tiene algo de adolescente. Esa cierta sorpresa ante las cosas, esa manera inédita de mirar los colores y los rostros, esa forma recién inaugurada de repetir palabras. La adolescencia poética de Buxán en su primer libro no era—ya lo dije—inmadurez, sino parienta del asombro, de ese asombro por el cual se reconoce a los poetas entre tanto publicador de versos; pero en muy pocos meses—antes de un año—le ha sabido agregar madurez a sus palabras. Un verdadero salto.

Buxán agradece en este breve *Cuaderno* a tres de sus poetas: César Vallejo, Gonzalo Rojas y Félix Grande; «aquel César niño taciturno, este Félix de terror y piedad y ternura incontenibles, todo Gonzalo ahora en el aire, tenaz como las llamas. Qué médula los cose a través de los siglos, a través de los países. Esta es parte de mi deuda, la más grande: mis padres conocidos. En ellos sorbí la desmesura de lo cotidiano, la zona oculta de la bondad silenciosa, la totalidad de la muervida, *el lejano parentesco entre los hombres*. Así el *Cuaderno* no es un homenaje, sino un plagio, un minúsculo plagio de gratitud». Pero Buxán exagera: no hay plagio; hay un poeta que asimila lecturas y no le tiene temor a que otras voces lo anulen o lo aplasten porque ha sabido partir de la humildad. Y en ese tono humilde encuentra sus mejores hallazgos. Porque la poesía siempre es recreación. Malraux—citado de memoria—decía que las obras de arte en todos los casos provienen de otra obra de arte. Podría agregarse que fuera del talento de cada uno, la habilidad del artista consiste en saber elegir los modelos.

El *Cuaderno* es un homenaje, un agradecimiento, un gancho de montañista para seguir ascendiendo, una prueba de que las palabras ajenas de pronto son de uno y también un canto de amor: «*Por amor, como un sol tímido / he de traspasar el miedo, la cancela, la edad, la violencia sorda / de la muerte que se presenta plácida, / que viene siempre última a restregársenos / como un gato enfermo; ábreme / lo principio / la síntesis / o nada más / tu cuerpo tibio. Para llorar de gratitud, tendida hermosa, para llorar, como mastican / el tiempo y el tabaco los ancianos, hermosa, / abierta carne de hembra sobre la mía, revuelta, y entregada a esta borrosa sucesión de días*». Por eso Buxán puede escribir más arriba: «*No temo morir porque os conozco, noches / de espesa libertad, minutos frágiles, / efímeros, más efímeros que este pardo re-*

*cuerdo, pobre y húmedo en mi calor / de la mejilla, efímeros, claro, pero minutos vivos de vigilia / y plenitud y como trigo abundándose / cariñosamente bajo el sudor de ambos, / desnudos y callados».—H. S.*

MILAN KUNDERA: *La vida está en otra parte*. Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Hay personas que difícilmente encuentran un lugar cómodo bajo el sol. Tienen un desacuerdo con el mundo tal cual es y se atreven a manifestarlo, a pensar que—pese a todo—es posible fabricar un fragmento de universo en donde las cosas puedan llegar a darse de un modo más humano y, por tanto, más libre y más justo. Ese tipo de gente resulta incómoda al poder, a cualquier poder. Milan Kundera, nacido en Brno, Checoslovaquia, en 1929, es uno de esos casos. Afiliado al partido comunista al término de la segunda guerra, fue expulsado en 1950. Rehabilitado en 1965, se vio excluido de nuevo en 1970. Fue profesor de la Escuela de Estudios Cinematográficos de Praga hasta 1970, fecha en que perdió su cargo y sus obras fueron retiradas de librerías y bibliotecas de Checoslovaquia. Su primera novela, *La broma*, de 1968, casi coincide con la primavera de Praga y fue traducida a doce idiomas. Para la crítica, *La vida está en otra parte*, escrita en Francia y publicada en 1973, representa el pico más alto de una obra que incluye teatro, relatos y poesía. «Milan Kundera—escribe Carlos Fuentes en el prólogo—, el otro K de Checoslovaquia, no necesita acudir a forma alegórica alguna para provocar la extrañeza y la incomodidad con las que Franz Kafka inundó de sombras luminosas un mundo que ya existía sin saberlo. Ahora, el mundo de Kafka sabe que existe. Los personajes de Kundera no necesitan amanecer convertidos en insectos porque la historia de la Europa central se encargó de demostrarles que un hombre no necesita ser un insecto para ser tratado como un insecto».

Jaromil, poeta cuyo padre ha muerto por salvar su personal y estricto sentido ético, vive en el seno de una sociedad estalinista y poco a poco deberá pactar con las normas de conducta del poder, hasta llegar a la colaboración con las actividades policiales. «La ilusión del porvenir—sentencia Fuentes—ha sido el idilio de la historia moderna. Kundera se atreve a decir que el porvenir *ya tuvo lugar* bajo nuestras narices, y huele mal.» El precio de su actitud—naturalmente—es el exilio; el resultado, una novela llena de hallazgos humorísticos y oficio literario.—H. S.

JOSE GRIGULEVICH: *Pancho Villa*. Ed. Casa de las Américas. Colección Nuestros Países. Serie Estudios. La Habana, Cuba, 1979.

Voceras de los propietarios del poder económico, las capas ilustradas de América Latina se encargaron de escribir la historia. Una historia donde las levitas de los doctores de la ciudad significaban progreso y civilización mientras los líderes populares representaban atraso y barbarie. Quienes fabricaron la dicotomía también crearon imágenes distorsionadas de las realidades de los distintos países del continente. Cada vez que un hombre era seguido por los desposeídos y defendía—a su modo y con las armas a su alcance—la soberanía de su patria, era calumniado. Con matices, esa historia es la que sigue enseñándose hasta nuestros días, la que hemos aprendido en las escuelas y la que, con cuentagotas, llegó a Europa. La lista de nombres a quienes acompaña una leyenda sanguiñaria y bárbara es larga. Sin embargo, esos hombres eran ciegamente seguidos por sus pueblos. Paradojas.

Pancho Villa, líder de la Revolución Mexicana que encabezó, junto con Emilio Zapata, el movimiento campesino que pretendió transformar las estructuras socioeconómicas de aquel país, ha recibido, además de infundios, una imagen folklórica donde lo principal es lo pintoresco y lo político lo accesorio. El chileno Jaime Concha ha precisado al respecto en el prólogo: «Un charro de sombrero alón, con grandes bigotes y ceño bestial, que maneja pistolones porque sí; una balacera continuada, con actos brutales de machismo, tal es la caricatura difundida acerca de uno de los más altos héroes populares de América Latina y de la gesta en que participó».

José Grigulevich traza una biografía del caudillo mexicano ajena a esos tics. Narra su vida novelesca, llena de aventuras, y sigue a Villa en cada uno de los días fundamentales de su historia. Una trayectoria signada por cárceles, fugas, evasiones y sangre; incluso la muerte llegó a estar tan cerca que pudo escapar—milagrosamente—cuando estaba frente al muro en el que un pelotón ya preparado debía fusilarlo. Luego de sus brillantes triunfos militares, Villa se verá traicionado una y otra vez por los letrados, los políticos y los jefes militares, que al no poder doblegarlo para que favoreciera sus intereses, optarán por destruirlo.

Pero el libro excede la biografía: muestra la injerencia de los Estados Unidos en la contienda y busca las raíces ideológicas del fracaso de la revolución en la falta de un apoyo obrero que fuera el soporte en las ciudades de la lucha que en el interior libraban los campesinos. Para Grigulevich, la explicación es que «los revolucionarios no eran capaces de comprender en forma cabal las auténticas fuerzas que movían a la Revolución. Las contradicciones de clase se reflejaban a través de su

mentalidad en forma de relaciones privadas, de simpatía y antipatía individuales por uno u otro personaje de la Revolución. De esta manera, la hostilidad de clase se transformaba en odio personal y la lucha se desarrollaba en torno a líderes, no a ideas; líderes que no representaban conscientemente, sino más bien simbolizaban los intereses de un grupo o de una clase».—*H. S.*

JEAN PAUL DUVIOLS: *Voyageurs français en Amérique (Colonies espagnoles et portugaises)*. Ed. Bordas. París, 1978.

Como se sabe, los testimonios de los viajeros son esenciales para conocer aspectos mínimos, cotidianos de una comunidad en determinado momento de la historia. Incluso aquellas exageraciones, prejuicios y arbitrariedades que frecuentemente suelen teñir estas crónicas, sirven para medir el grado de hostilidad o prevención que poseían los extranjeros contemporáneos respecto a un país y sus habitantes.

A lo largo del siglo xvi los franceses intentaron implantar algunas colonias estables en América, pero sólo lo consiguieron en Canadá, fracasando, en cambio, en sus esfuerzos por permanecer en Guanabara y en la Florida. Sin embargo, comerciantes—legales e ilegales—, diplomáticos, políticos y científicos continuaron viajando y dejaron testimonios inestimables para el mejor conocimiento de las colonias españolas y portuguesas, e inclusive, para una visión siquiera aproximada de los primeros tiempos de la independencia a comienzos del siglo xix.

El libro de Jean Paul Duviols, profesor en la Universidad de París VIII, autor de un conocido método de estudio del español, analiza y destaca los aspectos fundamentales de 140 crónicas de viajeros, que abarcan desde comienzos del xvi hasta 1831.

La metodología adecuada ha permitido entresacar de ese cúmulo de volúmenes olvidados y manuscritos desconocidos, una panorámica de singular importancia que permite al lector una imagen no sólo descriptiva, sino también ideológica, tanto de quienes escribían sus impresiones como así también de los observados. La vida cotidiana, las costumbres, la psicología de los españoles trasplantados en los primeros tiempos y de españoles y criollos después, alberga varios hallazgos notables, ejemplos de capacidad de observación. Y lo mismo puede decirse de las descripciones arquitectónicas de las primitivas ciudades americanas.

El libro, insoslayable para el estudioso de la conquista y colonización, incluye una completa bibliografía y una breve antología de textos dedicados a cada una de las principales ciudades objeto de crónicas.—*H. S.*

BORIS PASTERNAK: *Por la paz y por el pan*. Ediciones 29. Libros Río Nuevo. Serie Ucieza. Barcelona, 1979.

La concesión del Premio Nobel en 1958 y la prohibición por parte de las autoridades soviéticas de que concurren a recibirlo dieron notoriedad internacional al nombre de Boris Pasternak, pero fundamentalmente a su novela *Doctor Zhivago*, traducida en poco tiempo a decenas de idiomas e incluso vertida al cine en un filme más o menos anodino. Sin embargo, la obra poética de Pasternak ha permanecido en un segundo plano, juzgada casi siempre en función política.

Nacido en febrero de 1890 en Moscú, hijo de un académico de Bellas Artes, Pasternak comenzó dedicándose por entero a la música. «Yo no podía imaginar siquiera mi vida sin la música..., la música era para mí un culto», explicaría después. Cuando abandonó esos estudios, ingresó en la Facultad de Historia y de allí optó por la Filosofía, carrera que al fin terminaría. Sin embargo, tampoco allí estaba su verdadera vocación, la cual empezaba a mostrarse en sus primeros trabajos poéticos, que en el verano de 1913 dieron como fruto un inicial—y deficiente—volumen de versos, *Un mellizo en las nubes*, libro del que se arrepentiría posteriormente. Pero es con el arribo de la Revolución de Octubre, cuando Pasternak encuentra su verdadera voz, orientándose decididamente hacia la epopeya con obras que fueron calurosamente recibidas por la naciente crítica soviética. Pasternak no era un revolucionario apasionado y sólo a causa de los hechos que ocurrían a su alrededor se convirtió en uno de los poetas más notorios de aquella etapa de la historia de Rusia.

Este primer tomo, traducido del ruso por César Astor, incluye en su mayoría poemas de la primera época, rescatando hasta sus experimentos primerizos, previos a la primera guerra mundial. La selección sirve también para mostrar la evolución de Pasternak desde una poesía hermética de muy compleja interpretación, casi exclusivamente destinada a grupos minoritarios, exquisitos, hasta un verso de mayor sencillez, apropiado para su inclusión en revistas de gran tiraje y más apto para una comprensión generalizada, tal como lo solicitaban las tesis estéticas en boga en la URSS.—H. S.

## LECTURA DE REVISTAS

### MEGAFON

Publicada por el Centro de Estudios Latinoamericanos de Buenos Aires, bajo la dirección de la poeta y ensayista Graciela Maturo (autora de un exhaustivo e importante trabajo sobre la obra de Gabriel García Márquez), la revista *Megafón*, a pesar de la difícilísima situación argentina, ha llegado a su séptimo número en un lapso de cuatro años.

Haber tomado el título del de una novela de Leopoldo Marechal ya implica una toma de posición. En la Argentina, el nombre del autor de *Adán Buenosayres* ha sido—y es—bandera: la de una definida toma de conciencia frente a los problemas culturales desde una perspectiva opuesta a la línea tradicional. Mientras esta última se encandilaba—y se encandila—con las modas europeas, la otra propone elaborar una cultura mirando hacia el país. *Megafón*, desde el primer número, ha optado por este camino, más escarpado y difícil, pero también más independiente y auténtico.

En el editorial del séptimo número se reafirma esta postura sin estridencias, pero con claridad: «La Argentina—dice—ha cumplido un papel singular. Ha sido uno de los países americanos más ligados a Europa, tanto por su predominio étnico como por una notable dependencia cultural, que en ciertos momentos ha escindido a sus intelectuales de los estratos básicos de su propia raigambre». Y continúa más adelante: «No somos europeos transferrados, ni tampoco los descendientes de las originarias culturas de América. Sea cual fuere nuestra constitución racial individual, somos culturalmente una nueva entidad, con perfiles propios, que no repite a las culturas de las cuales proviene». Y concluye: «En esta encrucijada de la historia, la Argentina avizora dos opciones: ligarse a un mundo sumido en su fase materialista y decadente o asumir en plenitud el destino latinoamericano, volcándose hacia los pueblos hermanos para comprenderlos y desarrollar con ellos la nueva etapa a la que somos convocados. Esta última actitud es la que informa nuestro permanente quehacer y da sentido a nuestra prédica.

La entrega incluye, entre otros trabajos, los siguientes: «Oliverio Girondo: un viviente», de Jorge Torres Roggero; «La organización social de los guaraníes y las misiones jesuíticas», de Salvador Cabral; «La quiebra del espacio y del tiempo en la novela latinoamericana», de Lilliana Befumo Boschi; «¿Qué es el historicismo?», de Fermín Chávez; poemas de Juan José Ceselli; «Algo sucede», de Edgardo Pesantes; «Roberto Arlt o la pérdida del centro», de María Elena Legaz; «El

otoño del patriarca, texto ambiguo», de Myrna Solotorevsky; «Sobre Juan Larrea y el surrealismo hispanoamericano»; de la directora de la revista, y el discurso pronunciado por Ernesto Sábato en un homenaje a Leopoldo Marechal. La revista se completa con una demasiado magra sección bibliográfica que debería abultarse en próximas entregas.

Domicilio de *Megafón*: Centenario 1399-(1718). San Antonio de Padua. Pcia de Buenos Aires. Argentina.

\* \* \*

## NUEVA REVISTA DE LITERATURA

En el aula 116 de la Sección de Literatura de la Facultad de Filosofía de Valencia se reúne todos los jueves a las doce de la mañana la Asociación Cultural de esa Facultad. La *Nueva Revista* es el resultado del esfuerzo de ese grupo entusiasta que con anterioridad, en la primera época, editó una colección de poesía que llegó a dar a conocer seis títulos: *Frágil ciudad del tiempo*, de Miguel Mas; *Antología, Ascensión de la quimera*, de Alberto Jimeno; *Lebrel de sombras*, de José Luis Falcó; *Instantes*, de Agustín Araque, y *La pietat sota el mont*, de J. A. Guerola.

El primer número de la segunda época, aparecido en marzo de este año, incluye los siguientes trabajos: «Amor en una cinta», poema de Alfonso Canales; «Poemas del holocausto», de Alvaro García; poemas de Ramón Guillén y de Alfonso Cervera; un relato de José Gil de Ramales Buero, «El dragón, la doncella y el príncipe»; «Conjura de objetos», relato de Rafael Beltrán, y dos lúcidos trabajos críticos: «Del triunfo poético al fracaso vital», sobre la obra de Miguel Mas, por Jesús Costa Ferrandis, y «Herráez o la secreta voluptuosidad de pergaminos», de Alberto Jimeno.

Merece destacarse especialmente el acertado criterio de elegir para el análisis obras de autores muy jóvenes que recién se inician en la literatura. El método, poco habitual, serviría, si se adoptara de manera más generalizada, no sólo para señalar trabajos que de otro modo pasan desapercibidos, sino también para alentar, apuntalar y señalar aciertos y errores en las obras de los noveles. Por otra parte, ambos artículos denotan un óptimo nivel crítico. La revista posee además una diagramación ágil que invita a la lectura.

Domicilio de *Nueva Revista de Literatura*: Facultad de Filología de Valencia, Sección de Literatura, Universidad de Valencia.

\* \* \*

## OPINIONES LATINOAMERICANAS

Con un amplio abanico de materias se presenta el octavo número de esta publicación, dirigida por Arturo Villar Bergnes y editada en Florida, Estados Unidos. Desde la política hasta la comunicación y desde la economía a la arqueología y la literatura, *Opiniones Latinoamericanas* recoge breves trabajos de firmas notorias.

La sección política incluye los nombres del boliviano Luis Adolfo Siles Salinas («Progresos democráticos en Bolivia»), del chileno Jorge Edwards («La semejanza de los contrarios», donde compara el bloqueo económico a Cuba, a principios de la revolución castrista, con el boicot del comercio exterior chileno: «Los extremos suelen tocarse, o más bien, como diría el viejo Heráclito, cada cosa trae su contrario. Chile es la antípoda de Cuba en América Latina actual y, sin embargo, en las primeras reacciones frente al boicot alcancé a percibir algo de endurecimiento y del nacionalismo exacerbado que caracterizaron hace diecisiete años, con pretextos ideológicos exactamente inversos, la réplica cubana al bloqueo decretado por Washington»). También en la sección dedicada al tema político aparecen artículos del peruano Luis Alberto Sánchez y del argentino Miguel Gazzera. En el capítulo económico se destacan los nombres de Felipe Herrera y Vivian Trías; en el terreno de la comunicación se publica un exaltado elogio de la profesión periodística debido a Ramón J. Sender y en literatura se agrupan textos de Arturo Uslar Pietri: «Roger Caillois: Un vocero de la literatura hispanoamericana»; de Joaquín Roy: «Mariátegui y su interpretación de la realidad peruana»; de Jorge Campos: «El rebelde González Prada», y de Fernando Alegría: «Los árboles de Raymundo Way: José Revueltas». Por último, el número recoge diversas opiniones en un homenaje a Salvador de Madariaga.

Domicilio de *Opiniones Latinoamericanas*: 2355 Salzedo Street, Coral Gables, Florida 33134. EE. UU.—H. S.