Sección Bibliográfica

MARIO VARGAS LLOSA: *Conversación en La Catedral.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1969.

SAGA DEL PERÚ EN SU HORA CERO

> *No sabíamos adónde. Pero constantemente volvías la cabeza para ver, a lo lejos, cómo las llamas consumían tu pasado.*
>
> (E. EVTUCHENKO.)

Creo que fue Martínez Moreno, al reseñar *La casa verde,* quien formuló explícitamente una pregunta que nos había rondado, y nos seguirá rondando, a muchos lectores de Vargas Llosa: «¿Después de esto, qué?» Parecía como si cada nuevo éxito literario agudizara el suspenso que encerraba tal pregunta. ¿Pueden superarse una y otra vez logros como *La ciudad y los perros, La casa verde* y *Los cachorros?* ¿Qué metas puede alcanzar un escritor que llegó a una loable madurez novelística tan joven, con un criterio de profesionalidad y autocrítica tan acusado?

Los interrogantes, las dudas, de los que no era ajeno el propio novelista (algo parecido está pasando en torno a García Márquez tras sus *Cien años de soledad)* se agudizaban con la demora en finalizar cada nueva novela. Esta vez, el compás de espera ha rebasado notablemente, casi doblado, el lapso que separaba las dos primeras novelas: tres años entre *La ciudad* y *La casa,* casi cinco entre ésta y *Conversación en La Catedral.*

Cuantitativamente, al menos, este exceso de espera queda más que justificado: dos volúmenes, cuatro partes, cerca de ochocientas páginas y una plétora de técnicas y recursos narrativos, estilísticos y estructurales, son el balance de otro gran esfuerzo creativo de Vargas Llosa por dar a una nueva experiencia suya, peruana, la ambicosa forma artística, literaria que tiene para él todo proceso novelístico.

El tema de *Conversación en La Catedral* era bien conocido por haber sido divulgado en buen número de entrevistas y coloquios que parecen ser la inevitable estela de este novelista, quizá por razón misma de su claridad crítica y autocrítica. Luis Harss, por ejemplo, recogía ya el dato al final en su ensayo, «Mario Vargas Llosa o los vasos comunicantes», publicado en su libro sobre la «nueva novela» latinoamericana, *Los nuestros*. La novela estaba, al parecer, centrada en el guardaespaldas del que había sido hombre de hierro del dictador peruano Odría.

Meses después de sus conversaciones con Harss, Vargas Llosa se trasladó a Londres y allí le conocí en octubre de 1966. Durante una entrevista, un mes más tarde, me habló de la novela que preparaba. «Intento reflejar —me dijo— el clima del Perú durante el "ochenio odríista": aquella dictadura blanda pero de increíble corrupción, que yo viví durante mi época universitaria en Lima y cuyo lodo, de un modo u otro, nos salpicó a todos. Pero no es una novela política, sino el reflejo a muchos niveles (social, humano, erótico, racial, económico y también político) del Perú durante esta época.» Y mientras hablábamos, desde una esquina de su mesa, un estimable alto de cuartillas testimoniaba la marcha ya avanzada del nuevo proyecto novelístico.

El progreso de la novela resultó, luego, ser más lento y penoso de lo que nos imaginábamos entonces. En el verano de 1968, en vísperas de mi partida a Lima, el novelista me permitió leer, todavía en Londres, las primeras doscientas páginas: lo que es hoy, tras algunos cambios, la primera de las cuatro partes que tiene la edición de Seix Barral. De aquella lectura atragantada aún conservo algunas notas que utilicé en conferencias que sobre este autor dicté en el Perú. De modo muy vívido recuerdo el arranque sugestivo, absorbente (algo ya muy típico en toda la obra de Vargas Llosa) y desgarrado:

> Desde la puerta de «La Crónica», Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú?...

Así como el final del mismo capítulo, tan opresivo y destemplador como la garúa limeña con que culmina:

> Piensa: te prometo... Santiago puede ver un retazo de cielo casi oscuro, y adivinar, afuera, encima, cayendo sobre la Quinta de los Duendes, Miraflores, Lima, la miserable garúa de siempre (p. 32).

Mi mayor curiosidad al leer aquel anticipo de *Conversación en La Catedral* fue sobre todo de un orden técnico, estilístico. Andaba por entonces forcejeando con las formas estructurales tan complejas de sus anteriores novelas, en el curso de mi investigación doctoral sobre este autor, y me intrigaba poderosamente saber qué planteamiento estructural habría dado Vargas Llosa a su nuevo libro. Confieso que el apresurado examen de lo que era, después de todo, la cuarta parte de la novela, malamente satisfizo esta curiosidad.

Mis preguntas entonces, como ahora al enjuiciar la obra completa, era: ¿Cómo se planteaba y resolvía técnicamente Vargas Llosa esta novela? ¿De forma vívida, catártica y experimental como *La ciudad y los perros?* ¿En el cerebral, laberíntico y muy objetivo modo de *La casa verde,* o con un enfoque muy poemático pero de gran dureza como *Los cachorros?*

Y antes de contestar quisiera recordar el dictado del mexicano José Emilio Pacheco, que creo epitoma el sentir de muchos críticos y lectores: «De Vargas Llosa se diría que no escribe para los que van a leerlo, sino a releerlo.» Pontificar sobre cualquiera de sus novelas tras una primera lectura es, indudablemente, una gran temeridad. El lector de *La casa verde,* más aún de la presente obra, ha de seguir el curso de las mismas lápiz en mano, veteando su propio mapa y, mejor todavía, trazándose un verdadero desglose de cómo se desarrolla la trama, sección a sección y capítulo a capítulo. El criterio de relectura que sugería Pacheco se evidencia aquí en la necesidad, por ejemplo, de regresar al primer capítulo, en que tiene lugar la conversación Santiago-Ambrosio en forma esquemática, para recoger algunas de las claves que permiten un mejor entendimiento de toda la obra.

Estructuralmente, *Conversación en La Catedral* se homologa siguiendo un criterio de construcción que pudiéramos considerar síntesis de sus dos anteriores novelas. Este criterio, recordará el lector, es el de fragmentación, conforme a un patrón ya clásico de «discontinuidad y simultaneidad», que tiene sus orígenes en técnicas de montaje fílmico creadas por Griffith en su película *Intolerancia,* y en las formas narrativas de *Manhattan Transfer* y USA, de Dos Passos. En este sistema, la «sección» narrativa toma preferencia sobre el tradicional capítulo, como básica unidad narrativa.

En su primera novela, *La ciudad y los perros,* Vargas Llosa centraba este criterio de fragmentación narrativa en una rotación irregular (asimétrica) de focos o «puntos de vista» de narración en el sentido

jamesiano (Poeta, Richi, Alberto, Boa, Jaguar). La realización de la historia respondía aquí a una visión dualística en lo temporal (presente y pasado) y espacial (microcosmo y macrocosmo: Leoncio Prado y Lima). El desarrollo de la «super-novela» que era *La casa verde* aportó una variación al criterio de discontinuidad y simultaneidad, haciendo que la rotación de las «novelas» que contenía (las de Jum, Fushía, Anselmo, Bonifacia y los Inconquistables) se sucediera de forma totalmente simétrica: el mismo número de secciones en cada capítulo, el mismo orden o secuencia de aparición.

La nueva novela, como queda apuntado, representa una síntesis de las dos obras anteriores. Las partes segunda y cuarta del relato ofrecen una pluralidad narrativa en cada capítulo (secciones) que se desarrolla en un orden parejo: Amalia-Cayo-Santiago o Amalia-Cayo-Ambrosio, en la segunda parte; Santiago-Queta-Ambrosio, en la cuarta. La primera y tercera partes, sin embargo, presentan en apariencia una unidad narrativa analogable al capítulo tradicional. Pero esto es sólo en apariencia, porque lejos de mantener una unidad narrativa, cada uno de estos capítulos (especialmente en la primera parte) se desenvuelve en una compleja pluralidad de diálogos entrelazados, o yuxtapuestos incluso, que corresponden a distintos personajes, en épocas diferentes y lugares dispares. En el capítulo VII de la primera parte se llegan a contar hasta ocho situaciones dialogales que, en cortas ráfagas, se van sucediendo (y esto es lo importante) sin mistificar el sentido de la acción, antes bien redoblando la intensidad dramática de los hechos (por proximidad, por antítesis) y la comprensión global de este maremágnum de personajes, incidentes y peripecias.

En suma, Vargas Llosa ha vuelto a su *modus operandi* tradicional de diálogos montados y narrativa asincrónica, en la que los ecos se anticipan a las voces, las fronteras espaciales se eliminan y la acción adquiere un vertiginoso ritmo indeclinable, desbordándose los cauces tradicionales de la novela, superándose aquellos más vanguardistas del monólogo interior y hasta algunos de los experimentos del «nouveau roman».

Bien puede decirse que Vargas Llosa ha conseguido ya, con mayor y más segura medida que en *La casa verde,* su viejo sueño de una novela totalizadora, que todo lo abraza, que todo lo trasciende; especialmente ha conseguido eliminar su propia presencia en la narración: que permanezca invisible la mano que mueve personajes y eventos, haciéndonos sentir, en cambio, esa ficción de que la novela se mueva por sí misma, con plena autonomía.

Como bien lo refleja el título, la novela tiene como su arteria central narrativa una conversación que, aunque escenificada en las primeras páginas se deja sentir por toda su duración y da a sus cuatro partes cohesión y continuidad.

En una tasca obreril de Lima, «La Catedral», cercana al río Rímac, Santiago Zavala, protagonista máximo de la acción, platica con Ambrosio Pardo. Es un encuentro tras varios años de ausencia que sirve para situar los hechos en un momento más cercano a nuestros días, ubicando el comienzo de la historia (que es verdaderamente el final) en los aciagos años del gobierno de Belaunde.

Varias cosas unen a estos dos hombres, tan distantes, por otra parte, en el cuadro étnico-social de la vida peruana. Santiago, criollo miraflorino, de familia patricia adinerada, y el sambo Ambrosio, tipifican el fracaso en dos escalas diferentes: por revulsiva alienación de clase, en el primero, por circunstancias propias y económicas, en el segundo. Pero hay más: Ambrosio ha sido chófer de don Fermín Zavala, el senador capitalista gran soporte del régimen de Odría, y guardaespaldas de Cayo Bermúdez, el hombre fuerte de aquel dictador. Más aún: Ambrosio ha sido también amante de Amalia, sirvienta en un tiempo de los Zavala, y desahogo emocional de las esporádicas turbiedades sexuales de don Fermín.

Ecos de esta conversación intruyen a todo lo largo de la novela en aquellas secciones que tiene como foco narrativo a uno de estos dos «interlocutores» del encuentro en «La Catedral». Estas voces se entremezclan en el curso de la narrativa y, como sucedía con los diálogos Fushía-Aquilino en *La casa verde,* se producen extraños efectos dramáticos al completarse preguntas o sucesos del pasado con respuestas o comentarios en el presente. La innovación de Vargas Llosa con respecto a experiencias anteriores, consiste en que el novelista retarda el encuentro de ambos tiempos narrativos:

> —¿Cómo que se casó por accidente, niño? —se ríe Ambrosio—. ¿Quiere decir que lo obligaron?
>
> —Un accidente de verdad —dice Santiago—. Un accidente de auto (p. 178).

En esta cita, media casi toda una página entre la pregunta de Ambrosio y la contestación de Santiago. Durante el largo intervalo, Santiago recuerda la historia del encuentro con Ana, su mujer.

Este artificio de la conversación Santiago-Ambrosio, sostenida a lo largo de toda la novela, resulta obvio desde el principio, por la razón

misma, ya enunciada, de que esta larga charla en «La Catedral» está esquemáticamente escenificada en el primer capítulo de la novela. Más desconcertante para el lector es el otro *leitmotiv* dialogal que también intruye, esporádicamente, en la acción. Esta es la segunda conversación del presente epígrafe: la que tiene lugar entre Santiago y Carlitos, otro náufrago del sistema y compañero reporteril del protagonista. La clave de estos diálogos intrusivos, limitados muchas veces a una mera mención de los respectivos nombres (Carlitos, Zavalita), no la entregará Vargas Llosa a los lectores hasta el comienzo de la tercera parte.

> —Aquí tuvimos nuestra primera conversación masoquista, Zavalita —dijo—. Aquí nos confesamos que éramos un poeta y un comunista fracasados. Ahora somos sólo dos periodistas. Aquí nos hicimos amigos, Zavalita (II, 35).

Ese «aquí» es el «Negro-Negro», un sicodélico bar del centro de Lima. El momento ocurre cuando Santiago, en sus tareas periodísticas, ha descubierto la degeneración de su padre (que el autor deja sumida en esa neblina de ambigüedad tan característica de su novelar) y la sospecha de que Ambrosio haya asesinado a Hortensia (la «Musa»), ex amante de Cayo Bermúdez, para salvar a su amo del chantage y la ruina social.

Como dato curioso de este arabesco de diálogos montados que es la novela última de Vargas Llosa, hay que mencionar que, en ciertos momentos, ambas líneas de diálogo intrusivo (Santiago-Ambrosio y Santiago-Carlitos) confluyen y se entremezclan.

El eco de una conciencia

Ambos diálogos recurrentes vienen subrayados en su naturaleza e intención por un tercer elemento también reiterativo: el eco de la insatisfacción del propio Santiago, o toma de conciencia interior, que da a toda la novela un carácter de verdadera autopsia de la corrupción, insensibilidad, apatía y egoísmo de una clase social, de un país que, para el lector de sensibilidad media, será ya no sólo el Perú o Hispanoamérica, sino cualquier otro de similares coordenadas político-sociales a las que se esbozan en este relato.

Santiago Zavala, como tantos otros personajes vargasllosianos, se caracteriza en un contexto dualístico. Como Alberto-Poeta, Richi-Esclavo, Sargento-Lituma o Anselmo-Arpista, el protagonista central de *Conversación en La Catedral* posee no una, sino varias proyeccio-

nes. El es, sucesivamente, Santiago Zavala, Zavalita, «el flaco» y «el supersabio». Zavalita es la entidad que toma este personaje en su incesante toma de conciencia. Así, desde las primeras líneas de la narración, oímos ese eco (pues no es propiamente una voz, ni tampoco una forma del tradicional monólogo interior joyceano) que masoquísticamente se inquiere, otea su pasado, se posa en las encrucijadas de su vida y pregunta sin tregua:

> El era como el Perú, Zavalita, se había jodido en algún momento. Piensa: ¿en cuál? (p. 13).

Acaba de cumplir treinta años, pero su vida se ha gastado ya. Hubo un momento en que era un «puro» y tuvo en sus manos la posibilidad de realizarse, de dar a su existencia un significado. Pero dudó y, en su dudar, quemó todo el entusiasmo juvenil, el idealismo, la ilusión, el amor a esa aventura azarosa del vivir. Dudó, renunció y compró un abono vitalicio en el círculo de la mediocridad. Pero su sentido de clase, sus primeras vivencias dialécticas no le permiten ser un mediocre cualquiera, sino «diferente», contra corriente. Ser diferente en tales circunstancias es ser consciente de la mediocridad propia y ambiental; resultado: auto-tortura y masoquismo. Este masoquismo es el elemento motriz que empuja a Santiago en su encuesta y da al relato el mecanismo que acciona la trama y crea el clima denso, pesimista, que contiene.

Novela total y aglutinadora

Vargas Llosa ha escrito en *Conversación en La Catedral* su novela más totalizadora y, en su misma fragmentación narrativa, ha tejido un vasto mural del Perú. Apenas si hay un sector o aspecto de la presente configuración de su país que no esté aquí tratado o enunciado. Hay que citar sobre todo su penetrante y certero examen del absurdo juego calidoscópico de la política peruana, cuyas distintas combinaciones de color y forma (Apra-Ejército-Oligarquía-Capital extranjero), en nada alteraban la miasma de frustración, mediocridad y entreguismo. Lo que parece ser un ambiente exclusivamente concerniente al Ochenio de Odría, acaba reflejando, al transcender la anécdota-histórica que trata, los períodos posteriores de Prado y Belaunde. Igualmente impresiona su tratamiento de la estructura social peruana, osificada en su inmovilismo, bien afincada en reductos clasistas y raciales.

Esta es la saga del Perú actual. No ya sólo microcósmica (el Leoncio Prado) como en la primera novela, o sobre las regiones norteña

y amazónica como en la segunda, sino de todo el Perú. La costa, la montaña, Lima, Miraflores, Arequipa, Cuzco, Pucallpa, Ica, Camaná, Trujillo, las zonas fronterizas, los latifundios, universidades, barriadas, redacciones de periódicos, bulines, ministerios, tascas, boites, cárceles y fábricas, sirven de escenario a una extensa galería de personajes principales y secundarios, en completa representación de toda la gama étnico-social del país. Quedan excluidos, una vez más, los indios quechuas que en sus famosas comunidades (bien estudiadas por el malogrado Arguedas) viven marginados del quehacer peruano.

El lector, sin duda, sentirá por momentos el chispazo de un súbito reconocimiento: tipos, nombres, lugares y situaciones que ha encontrado previamente en las otras novelas de Vargas Llosa (Popeye, «cachorros», el «Regatas», el «Haití», el «Bolívar», etc.). Este rasgo flaubertiano de Vargas Llosa resultaba ya patente en sus obras anteriores; el novelista regresa a escenarios y temas previamente tratados por él mismo para recrearlos a la luz de su creciente experiencia novelística. El fenómeno se agudiza más en esta novela precisamente por el valor de síntesis que posee.

Conversación en La Catedral aglutina todas las grandes preocupaciones temáticas de Vargas Llosa: adolescencia truncada, impostura, deslealtad, hipócrita moral burguesa, mediocridad. La actitud del propio novelista hacia la temática que desarrolla en el relato posee también un carácter de síntesis. Si bien su objetivismo tan anti-maniqueo es aún más acusado que antes, la visión de su país se ha ennegrecido considerablemente. Habiendo superado, por un lado, el determinismo ambiental de *La ciudad y los perros,* carece esta novela, por otra parte, de la redimidora nota de ternura que se deja sentir en *La casa verde,* especialmente al final, o de esa leve película de nostalgia que suavizaba su implacable tratamiento del absurdo mundo miraflorino en *Los cachorros.* Su nueva novela concluye como comienza, con una agria nota de desesperanza:

> ... y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría, ¿no niño?

Desesperanza, sí, más también un logro de conocimiento que subyace en esa búsqueda lancinante de Zavalita. En el masoquismo de ese «piensa» que se reitera hasta la saciedad, está ya todo un planteamiento, profundo, sin dogmatismos, del proceso de nuestra corrupción. Al final seguiremos, quizá, sin saber cómo librarnos del lodo, pero estaremos en el secreto del cómo y el porqué nos salpicó.—Luis A. Díez *(Lakehead University. Thunder Bay. ONTARIO. Canadá).*

ROSALES Y VILLAMEDIANA

En la Editorial Gredos, con el rigor y la seriedad que suele caracterizar a la Biblioteca Románica Hispánica, y con un estilo literario muy superior al habitual de la colección, ha publicado Luis Rosales su estudio sobre el conde de Villamediana.

El interés del tema hace correr el riesgo de que uno se olvide del mérito del investigador, porque Rosales, como los buenos novelistas, traza el escenario y los personajes, les da calor y pasión de vida y casi consigue que no nos demos cuenta de que alguien está moviendo los hilos en la penumbra. Sólo de cuando en cuando la brillantez de una frase, la gracia o el desenfado de una expresión nos hace recordar que detrás de Villamediana, animándolo y haciéndolo actual, está Luis Rosales.

Sus libros anteriores nos habían ya descubierto su rigor de erudito y de investigador de la literatura; también la inimitable naturalidad y belleza de su estilo. Pero con la *Pasión y muerte del conde de Villamediana,* Rosales se sitúa en un puesto de preeminencia dentro de la mejor crítica literaria, de una crítica polémica y seria, erudita y apasionante. Rosales está a igual distancia del rastrero positivismo incapaz de despegarse del dato, que de la suposición gratuita y la brillantez inconsistente. Sorprende —siempre nos sorprende en un poeta— la seguridad con que se mueve en el panorama histórico, político y literario de la España del siglo XVII. El manejo de manuscritos y documentos inéditos, el cotejo de variantes, las citas constantes a pie de página, se hacen en él perfectamente compatibles con la sutileza y el atrevimiento de las hipótesis. Conoce perfectamente los datos concretos y sobre ellos es capaz de suponer, de deducir, de intuir el oculto sentido que los ha estructurado. Ese es el riesgo y el mayor mérito de Rosales: no ofrecer sólo hechos incuestionables, sino una interpretación nueva, arriesgada, apasionante de esos hechos. A veces podrá equivocarse, pero, en el peor de los casos, vale la pena equivocarse así.

En el libro alternan los capítulos en los que se exponen los datos conocidos de la vida y de la época de Villamediana con otros en los que se interpretan esos hechos o se critica la interpretación que les había dado la investigación anterior. En los primeros destaca el conocimiento casi exhaustivo de las fuentes documentales o el acierto en la selección de textos: así, cuando nos da el retrato físico y psicológico de don Juan de Tassis a través de las opiniones de sus contemporáneos, o cuando nos ofrece ejemplos de la perduración de la leyenda de sus amores con la reina a lo largo de tres siglos de literatura europea.

Pero más interesantes todavía son los capítulos en los que somete los hechos conocidos a una nueva revisión. Hasta ahora, por rutina o por torpeza de interpretación, se habían dado por válidas las afirmaciones de Hartzenbusch sobre los poemas de Villamediana dedicados a Francelisa o Francelinda; «De estos versos... sacamos en limpio que Villamediana amaba a Francelisa y que ella aún no había aceptado las ofrendas amorosas del conde» (antes había demostrado que Francelisa no era doña Isabel de Borbón, sino doña Francisca de Tabora, amante del rey, con lo cual los amores de Villamediana con la reina habían sido desechados por la crítica seria como algo legendario). Pues bien, Rosales se acerca a estos problemas con la mente limpia de prejuicios, los lee con atención, los somete a un cuidadoso análisis y sus conclusiones —y las nuestras a la vista de los poemas— no dejan lugar a dudas.

De la tan traída y llevada composición que comienza diciendo «¿Quién le concedería a mi fantasía?»..., dice Rosales: «no es propiamente un poema de amor; es un poema galante, escrito adrede con afectación culterana para hacerlo enigmático y misterioso», «da una impresión de juego y chischibeo». Pero no es eso todo; Villamediana, en ese poema, está realizando una labor parecida a la de Garcilaso en «A la flor de Gnido»: está animando a una dama a corresponder a los amores de otro galán; en el caso de Villamediana, los amores son de una «deidad oculta» que no puede ser otra que Felipe IV. Es decir, que el conde, en las tres composiciones que con seguridad se le pueden atribuir y que están dedicadas a Francelisa, lo que hace es poner su talento poético al servicio de una aventura amorosa de Felipe IV: Villamediana halaga, galantea y exhorta a doña Francisca a corresponder a las pretensiones del rey de España. Rosales demuestra que las relaciones del conde con la futura amante del rey no fueron de enamorado, sino de tercero. Con esto no hay más remedio que volver a dar a la ostentosa y atrevida divisa de Villamediana —«son mis amores reales»— el sentido que le dieron en la época: es doña Isabel de Borbón y no doña Francisca la mujer a quien amó don Juan de Tassis.

El tema central del libro, enfocado desde diversos puntos, todos ellos sugestivos, es el análisis de las causas que provocaron la muerte de Villamediana. Es un trabajo en algunos momentos casi detectivesco, en el que se combinan por igual la búsqueda de documentos perdidos, la revisión de las opiniones de la época (recogidas en cartas, en poemas, en crónicas...) y la interpretación de todo lo que por oscuro o misterioso pueda encerrar una clave secreta.

Los documentos descubiertos por Hartzenbusch y Alonso Cortés,

referentes al proceso de sodomía que se hizo a Villamediana un año después de muerto, parecían demostrar que la causa de su muerte estaba directamente relacionada con «el pecado nefando». Las conclusiones a las que llega Luis Rosales son distintas: «El análisis objetivo de las opiniones de sus contemporáneos —dice— desautoriza absolutamente la opinión de que la muerte de Villamediana estuviera directamente relacionada con la sodomía» (sólo Quevedo entre todos los escritores de la época acepta esa versión, pero su actitud demuestra tal hostilidad a Villamediana y sus *Grandes anales de quince días* constituyen tal ditirambo a la política de Olivares, que no se puede aceptar la imparcialidad de su juicio). En cuanto a la cédula de Fariñas, opina Rosales: «No deja de ser sorprendente que la cédula en virtud de la cual se trataban de silenciar las culpas de Villamediana sea precisamente la única prueba de cargo que hoy puede utilizarse contra él», y —sigue su razonamiento con lógica implacable— «si la causa de su muerte hubiera sido la sodomía, a Villamediana le hubieran procesado bien para desterrarle, bien para quemarle en la Plaza Mayor y silenciar de una vez para siempre la verdad y la leyenda de su amor por la reina».

La tesis de Rosales es que Villamediana murió por rivalidades políticas con Olivares y por haber perdido el favor de Felipe IV a consecuencia de su amor a Isabel de Borbón. Rosales analiza punto por punto la «carrera política» de Villamediana: su destierro en tiempos de Felipe III por sus sátiras a los validos y a la corrupción de la Corte, su vuelta, aureolado del prestigio de hombre incorruptible, su progresiva captación del favor de Felipe IV, sus ataques al conque duque y su creciente enemistad con él. Su muerte se nos presenta como la consecuencia de su temperamento atrevido y desmesurado. No calculó el alcance de sus fuerzos: desafió a Olivares disputándole su primacía política, desafió al rey, poniendo públicamente en entredicho su honor. Sus contemporáneos vieron en su asesinato la venganza de Olivares ratificada por el rey.

Pero la sangre desarramada en la plaza Mayor aquel 21 de agosto de 1622 lanzó a los cuatro vientos una historia amorosa que iba a llegar hasta nuestros días. Lo cuenta Marañón: en un pueblo de la Mancha, en pleno siglo XX, sobre un retrato de Isabel de Borbón, una mano desconocida escribió: «La novia de Villamediana...»

Era necesario destruir la leyenda y para ello se arbitró un medio: juzgar a Villamediana *después de muerto* por un delito de sodomía. Rosales termina su estudio con estas palabras: «Este proceso, que debería pasar a la historia con el nombre de *proceso nefando,* este proceso escandaloso, inventado por el conde duque para salvar el decoro del rey y dar una causa legal al asesinato de Villamediana, es hoy un argu-

mento decisivo que prueba ante la historia su inocencia. La calumnia no siempre va acompañada de difamación ni es el último veredicto.» Tendríamos que añadir que esto sucede cuando hay hombres capaces de ver con ojos limpios y honrados —como Luis Rosales— la historia de España.—MARINA MAYORAL *(Bretón de los Herreros, 65. MADRID).*

GONZALO ANES: *Economía e «Ilustración» en la España del siglo XVII.* Edit. Ariel. Madrid, 1969.

Con el objeto de poder ordenar los distintos trabajos que componen este libro —y también el de ordenar su comentario—, creo aconsejable agruparlos en tres apartados diferentes:

1) El primero de ellos estaría compuesto por el titulado «La Revolución francesa y España».

En él se incluyen «unas muestras significativas de la penetración de las nuevas ideas, incluso en apartadas localidades campesinas, cosa insospechada hasta la publicación de este trabajo»; y aunque sea cierto que las distintas medidas adoptadas en relación con libros y folletos, así como las medidas adoptadas en relación con la enseñanza, la inquietud por la llegada de una elevada proporción del clero francés, etc., no dan pie a suponer que «el contagio revolucionario» hubiera calado en las masas trabajadoras; sin embargo, sí puede afirmarse que no fueron sólo un sector de los ilustrados los únicos simpatizantes de la Revolución, como pone de manifiesto esa «entente cordiale» entre la Inquisición, por una parte, y la Corona, por otra, a partir de 1789.

Esto es lo que viene a decir el autor al ponernos sobre aviso de que afirmar otra cosa es, si no incorrecto, al menos apresurado. Razón ésta por la que «a estos nuevos testimonios pueden ponerse todas las limitaciones».

Como veremos en los dos apartados posteriores, la relación entre éste y los restantes trabajos es únicamente tangencial; debido a la directa vinculación de éstos con la Historia Económica del siglo XVIII español, es por lo que seguidamente pasamos a un comentario algo más extenso de los mismos.

2) Tres de estos trabajos («Coyuntura económica e ilustración: las Sociedades de Amigos del País», «El informe sobre la Ley Agraria y la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País» y «La crítica de un programa de los ilustrados en vísperas de la desamortización») tienen de común el analizar las relaciones entre coyuntura eco-

nómica e ilustración. Partiendo del análisis de P. Vilar sobre el «reformismo borbónico» —aprovechamiento y orientación de fuerzas productivas ya existentes y en acción, pero que consagran las diferencias de desarrollo entre centro y periferia—, el autor demuestra que el nacimiento de aquellas Sociedades a lo largo del siglo XVIII, no está únicamente ligado a los interses de la burguesía, como lo demuestra, por un lado, el que los solicitantes fueran por regla general nobles y eclesiásticos, y por otro, el que durante este siglo no existieran dichas Sociedades en aquellas ciudades donde los intereses de la burguesía eran predominantes (ciudades de la España periférica). De aquí que el espíritu ilustrado sea reflejo de esa vinculación de intereses —al menos a corto plazo— entre nobles, eclesiásticos, campesinos y trabajadores, ante el proceso de expansión de la actividad económica que experimenta el país a lo largo de dicho siglo.

Cuando, como consecuencia de aquella coyuntura, el desarrollo de las fuerzas productivas perfile la divergencia de intereses de una burguesía fundamentalmente comercial, por una parte, de los del clero y nobleza, por otra, desaparecerá el espíritu ilustrado de aquellas Sociedades, ya que éstas y también aquél han perdido su razón de existir (prueba de ello es que sus actuaciones irán decreciendo paulatinamente a lo largo del siglo XIX).

Podríamos citar dos textos —claros exponentes de lo que hemos dicho—, que a pesar de diferir entre sí en sólo treinta y dos años, explicitan, no obstante, con toda claridad ese «tour de force».

El «oficio» que en 1794 dirigiera Jovellanos a la Sociedad Económica Matritense al remitirle el informe sobre la Ley Agraria —«oficio» descubierto por el profesor Anes—, tras establecer claramente que «era necesario hacer la guerra a muchas preocupaciones añejas» (exceso de tributos y formas de exacción, privilegios de la Mesta, de donde se origina la separación de ganadero y labrador, falta de libertad en el uso de la propiedad, de donde se origina el no poder cercar las tierras, reunir posesiones, etc.), concluye que «el primer objeto de las leyes sociales será siempre proteger el interés individual: este interés, una vez protegido, aumenta infaliblemente la riqueza particular; de esta riqueza nace sin violencia y se alimenta la riqueza pública, y sólo cuando un Estado se ha hecho por medio de él rico y poderoso, es capaz de luchar con la naturaleza, vencerla y mejorarla».

El otro texto, igualmente explícito en redacción y contenido, es el juicio que a la Chancillería de Valladolid (1826) le merecen las Sociedades. «Así que —vaticina la Chancillería— cuanto más procuren avanzar en sus proyectos mayores obstáculos encontrarán en el choque de los intereses de particulares y de los cuerpos políticos de quienes están

separadas sin guardar correspondencia ni armonía y, acaso, en dirección contraria, lo cual jamás dejará de influir en el desfallecimiento de las Sociedades.»

3) Por último, un tercer grupo estaría compuesto por los dos trabajos, titulados «Las fluctuaciones de los precios del trigo, de la cebada y del aceite en España (1788-1808): un contraste regional» y «Los pósitos en la España del siglo XVIII».

El tema de las fluctuaciones de los precios en la España de los siglos XVII y XVIII y comienzos del XIX ha sido uno de los campos de nuestra historia económica, en el que un gran número de historiadores han hecho especial hincapié, como réplica a los trabajos de Hamilton, único exponente hasta hace algunos años de una interpretación científica —al menos de eso se trataba— de las posibles causas que originaron dichas fluctuaciones de precios.

Como veremos, este tema también ha sido objeto de estudio para el autor. Los dos trabajos citados vienen a sumarse a otros de Vicéns Vives, P. Vilar, Nadal, etc., que intentan explicar la evolución de los precios en la España de este período, no desde la tradicional perspectiva cuantitativista de Hamilton —relación directa y única entre cantidad de dinero y precios—, sino desde otra más amplia y correcta que supone analizar dichos movimientos a partir de las relaciones y fuerzas que existieron en la sociedad española de la época.

Desde esta perspectiva, el autor intenta analizar las causas por las que las fluctuaciones en los precios del trigo, cebada y aceite fueron más acentuadas en la España del interior que en la periferia.

Las causas de estos contrastes no obedecen únicamente a la inflación de papel moneda provocada por la emisión y devaluación de los vales reales, sino más bien al hecho de que «mientras en la periferia se podían paliar los efectos de las malas cosechas con la importación de trigo extranjero, en el interior, debido a la falta de un comercio organizado —no existía en España, a finales del siglo XVIII y a comienzos del XIX, un mercado nacional propiamente dicho— y del poder de compra necesario, las malas cosechas y las tácticas de venta de los acumuladores de granos determinaban las violentas oscilaciones de los precios».

El hecho de que los pósitos —almacenes de granos— realizaran una función estabilizadora que atenuara los efectos de las malas cosechas, supone en el contexto de todas las causas mencionadas, el que «constituyesen una autodefensa de la sociedad estamental, tanto más importante cuanto más agudas se produjesen las tensiones».

Para no alargar excesivamente estas notas, podríamos concluir con el autor que «el elemento regulador constituido por los pósitos en

la sociedad tradicional se cercenó a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, con lo cual también en este terreno se observan las características típicas de los cambios institucionales y estructurales».

Sin temor a equivocarnos, podríamos afirmar que aunque «los trabajos que aparecen reunidos aquí forman parte de un estudio de mayores pretensiones, que se publicará pronto como libro», todos ellos constituyen una valiosa aportación al estudio de nuestra historia económica. Sólo nos queda esperar a que en ese estudio *(Las crisis agrícolas en la España moderna,* que editará Taurus) se complementen y desarrollen muchos de estos temas, que de forma tan sugestiva como rigurosa ha tratado el profesor Anes.—ANTONIO MASSIEU *(Goya, 131. MADRID).*

CRISTOBAL DE MORALES

En la historia de la música sucede a veces que la apología de un autor, justificada por la grandeza de su obra, deja a la sombra figuras de excepcional categoría. Esto ha ocurrido con Tomás Luis de Victoria. La música es el capítulo decisivo para mostrar cómo la identificación entre Contrarreforma y nacionalidad española oculta el esfuerzo positivo, conmovedor de nuestro Renacimiento. Sobre Victoria se ha volcado todo el hispanismo musical a lo Collet y ha dejado un tanto a la sombra la figura extraordinaria del polifonista andaluz Cristóbal de Morales. Stevenson, el gran investigador norteamericano, ha reducido a sus justos límites el significado de la obra victoriana; antes yo insistí mucho en el romanismo de esa obra. Por otra parte, el mismo Stevenson ha trabajado con seriedad y espíritu en la obra de Morales. Justo es decir que ya desde Eslava había interés y que la labor investigadora y editora de Higinio Anglés, a través del Instituto Español de Musicología, fue el paso decisivo.

El P. Samuel Rubio, de El Escorial, dedica ahora a Morales un largo y enjundioso estudio (1). Nos alegra mucho que el trabajo venga de la Biblioteca La Ciudad de Dios. Muy madrugadoramente, esta revista, en los tiempos del P. Villalba, dedicó buenos espacios a cuestiones

(1) SAMUEL RUBIO: *Cristóbal de Morales* (estudio crítico de su polifonía). Biblioteca La Ciudad de Dios. El Escorial, 1969.

musicales: aunque lo musical está muy dentro de la tradición agustiniana, la gracia estaba en la muy señalada atención a problemas de la actualidad. Más bonito aún, el que esa actualidad viniese, diríamos, impulsada por un simpático, liberal trabajo sobre la sensibilidad de los alumnos tanto sobre los del colegio Alfonso XII como sobre los de la llamada Universidad de El Escorial. La rara juntura de políticos-músicos, la excepción que suponen nombres como los de Azaña, Aunós y hoy mismo Tovar, viene, precisamente, de El Escorial.

Figura primerísima de El Escorial de nuestros tiempos es la del P. Samuel Rubio, organista, musicólogo de mucho trabajo y de no menor finura de juicio crítico. Señalo esto último porque en el panorama bastante frondoso de nuestra musicología había y hay un fuerte contraste entre la denodada, tesonera labor de investigación en los archivos —especialmente difícil en España— y la que podríamos llamar proyección hacia una auténtica historia que necesita como fundamental punto de partida de un juicio estético. Entendámonos: ciertos juicios estéticos, trabados en consideraciones más o menos literarias, a veces importantes, pero separados de la investigación —caso Salazar, por ejemplo— no faltan, pero interesa de manera singular que veamos entre las «hipótesis de trabajo» del compositor y en sus conclusiones el juicio estético particularizado y explicado.

Es muy importante el libro del P. Samuel Rubio sobre Cristóbal de Morales. El P. Rubio es músico y musicólogo: decir esto parece redundancia, y no es así, porque no siempre se da que el musicólogo, el investigador llegue a esa «especialidad», a través de la inicial y decisiva vocación de músico, vocación que impide esa inmersión en el pasado como barrera contra la música viva. Se encuentra el P. Rubio con que el Instituto de Musicología, por una parte; los trabajos de Stevenson, por otra, nos dan ya un Morales manejable. Más: conciertos corales y discos van haciendo entrar esta música dentro de ese repertorio del aficionado normal casi sólo limitado antes a Tomás Luis de Victoria.

El P. Rubio, ciñéndose a la música, hace un análisis estético tan detallado como interesante: moviéndose en un ámbito muy concreto, muestra cómo heredando Morales toda la sabiduría polifónica construye dentro de unos moldes serenos, severos, limpios de ornamentos inútiles. Señala, con razón, lo significativo que es, frente a los compositores de la época, la dedicación exclusiva a la música religiosa. Interesantísimo indicar, por mi parte, el que ciertas restricciones que pudieran aparecer como «reaccionarias», no tienen ese significado, sino el contrario: la crisis del sistema «modal» y la apertura a la moderna modalidad. Fijarse en los grandes motetes, es importante, y los análisis del P. Rubio, leídos «a dúo» con las consideraciones de Salazar sobre el motete como

«obra», dan una introducción espléndida a una «estética de estructuras» aplicada a esa época.

El estudio estético va precedido de una sucinta, pero suficiente biografía de Morales donde se recorren los puntos cardinales de los polifonistas: Castilla, Andalucía y, en el centro, la capilla papal. Añadiría, por mi cuenta, lo que dentro de la orsiana «Morfología de la Cultura» supone esta música como capítulo dentro de lo mejor de la tónica del humanismo en torno al emperador Carlos: la gravedad que se nota tanto en la expresión de lo religioso como en la canción del amor; la «evoción», típica en Morales, devoción que una cierta gracia andaluza convierte en dulzura en los trozos o en las obras cuyo texto lo exige. Más: la rápida difusión de la obra de Morales por toda Europa es también un capítulo de la profunda influencia, hasta ser estilo «europeo» de los usos —rezos y juegos— de la corte del emperador.

El libro está editado con decoro rayano en la modestia: décoro porque nada falta en las referencias bibliográficas, y no se ahorran las citas concretas de la música; modestia en la presentación, útil, pues no pocas veces el aficionado, el mismo estudioso se ve un poco intimidado ante tomos imponentes, riquísimos para biblioteca, difíciles para la casa. Con el libro del P. Rubio, cuya traducción es urgente —nuestra musicología lucha siempre con eso—, pasará en resúmenes a las mismas carpetas de los discos. Un ejemplo para terminar: en mi último viaje a París veía como novedad un disco en torno a las misas compuestas sobre la famosa canción *L'homme armé*. Uno de los tópicos leídos y dichos era exagerar la importancia de esa canción en la obra de Morales: el P. Rubio reduce eso a sus justos límites, mostrando cómo frente a los usos de la época, anticipándose a lo que luego será exigencia para la escuela romana, Morales saca casi siempre sus temas del caudal litúrgico.—FEDERICO SOPEÑA *(Narváez, 9. MADRID).*

NOTAS TANGENCIALES SOBRE OSCAR LEWIS

En el frontispicio del análisis de una obra (1) del antropólogo norteamericano Oscar Lewis es necesario hacer una consideración nada marginal: ¿Dónde termina la literatura y dónde comienza la ciencia?; interrelaciones; funciones de ambas en un contexto histórico determinado.

(1) *La vida.* «Una familia puertorriqueña en la cultura de la pobreza: San Juan y Nueva York.» Excepto *Antropología de la pobreza* (publicado por el Fondo de Cultura Económica), todos los restantes libros de Oscar Lewis han sido editados en Mortiz, México.

Evitando el estructuralismo lingüístico y los supuestos de ciencia literaria que de él se derivan (supuestos por los que sentimos un notable respeto), hay un hecho que nos parece evidente: cuando las ciencias sociales determinan un conocimiento científico de la sociedad, la literatura, el arte, manifiestan más abiertamente un carácter último muy independiente; se podrá, sin lugar a dudas, escribir una sociología del fenómeno estético, pero la consideración del arte como fiel reflejo de la realidad, a través del cual es posible efectuar un estudio del fenómeno reflejado, entrará en una crisis profunda.

Sin entrar en la polémica de la necesidad moral, individual o colectiva, de enfrentarse a las estructuras a través de la obra de arte en posesión de unas virtudes específicas, ni de la eficacia de ese objeto artístico, ni tampoco en la otra necesidad moral (de obligatoriedad discutible apreciablemente) de una obra de arte que cante lo excelso de una clase social frente a la corrupción e iniquidades de otra, nos parece evidente que la ciencia social, el psicoanálisis, el materialismo histórico, la antropología, cuentan con un aparato teórico eficaz, al menos por el momento, para el estudio de la sociedad; ante el racionalismo científico la subjetividad individual del artista no podrá enfrentarse abiertamente en la discusión de los mismos problemas.

Hechas estas consideraciones, los trabajos de campo de Oscar Lewis *(Antropología de la pobreza, Los hijos de Sánchez, Pedro Martínez, Tepozlán, La Vida)*, que tanta popularidad internacional han alcanzado, no podrán ser considerados nunca más que como exposición científica de situaciones de hecho empíricamente observadas. Observaciones que, en otro ambiente cultural, serían de una puerilidad insultante; sin embargo, en un país donde hay escritores en densidad apreciable que estiman ofensiva la posibilidad de que pueda venir a enseñarles a escribir en castellano un señor de Montevideo (pura casualidad: allí nació y reside Juan Carlos Onetti) a ellos, nacidos en Castilla o en Granada; en un país donde hay escritores que piensan que hacen sociología fusilando el informe FOESA de la situación social en España, añadiendo luego algunas pinceladas folclóricas; en un país donde la vanguardia estética está representada por Camilo José Cela y Miguel Delibes, si se aspira a romper los círculos viciosos de élite (tan reducidos...) se imponen aseveraciones tan enfáticas como las que preceden).

Deberán ser, por tanto, las nuestras, observaciones sobre la ciencia y el lugar que ocupa en nuestra civilización; de hecho, observaciones tangenciales, ya que no podremos —ni sería nuestro deseo— arremeter contra la ciencia misma, contra la verdad racional (por otra parte, tan manipulada, a veces, con frecuencia). La antropología, por razo-

hes que no vienen al caso, orienta mayormente sus estudios de campo en las investigaciones sobre pueblos primitivos, camino de desaparecer, no siempre por razones digamos naturales (bla, bla, bla... *genocidio*... veneno, ropas apestadas, azúcar con cianuro, gérmenes de tuberculosis, o gripe, o carbunco, o disentería, inyectados como mensaje de paz, bombas, llamas, la deliciosa orgía del nápalm...); Oscar Lewis, hasta la fecha, ha circunscrito sus trabajos á ciertas áreas geográficas todavía no en trance de extinción humana, sólo marginadas, ampliamente: comarcas rurales centroamericanas, Puerto Rico, «estado libre asociado» de los Estados Unidos.

Se le debe a este autor que, en 1959, precisase terminológicamente, por vez primera, un concepto de fácil asimilación: cultura de la pobreza. Dijo así: «La cultura de la pobreza puede darse en diversos contextos históricos. Sin embargo, tiende a crecer y desarrollarse en sociedades que presentan el siguiente conjunto de condiciones: 1) economía monetaria, trabajo asalariado y producción con fines utilitarios; 2) índice elevado y constante de desempleo y subempleo para el obrero no especializado; 3) bajos salarios; 4) carencia de organización social, política o económica, ya sea por iniciativa voluntaria o por imposición estatal, para auxiliar a la población de ingresos reducidos; 5) la existencia de un régimen de parentesco bilateral más bien que unilateral (... en un sistema de parentesco unilineal, la descendencia se reconoce a través de los varones o a través de las mujeres. Cuando se reconoce exclusivamente a través de las mujeres se llama matrilineal o uterina. En un sistema bilateral o cognático, la descendencia se reconoce a través de los hombres o de las mujeres sin énfasis en ninguna de las dos líneas...); y, por último, 6) *la existencia de un sistema de valores en la clase dominante que ponga énfasis en la acumulación de riqueza y propiedades, en la posibilidad de ascenso en la escala social y en el ahorro, y que explique la indigencia económica como resultado de la incapacidad o la inferioridad personal.*» (El subrayado en nuestro.) No es necesario ser un lince para recordar a Max Weber y las relaciones entre la ética protestante y los orígenes del capitalismo imperialista. En el libro que comentamos el autor hace la radiografía de una familia puertorriqueña en dos polos de una cultura de la pobreza: San Juan de Puerto Rico y Nueva York. El libro abarca cinco partes en las que se cuenta (transcripción magnetofónica) un día de la vida de una mujer y sus hijos ya independientes, más unos fascinantes monólogos (también recogidos con magnetófono) de los maridos, esposas, hijos y parientes de esa familia, que van narrando sus peripecias individuales desde la infancia a la edad adulta. *La vida*, según manifestaciones de su autor, es el primer

libro «de una serie de volúmenes basados en un estudio de cien familias puertorriqueñas de cuatro barrios pobres del Gran San Juan y de sus parientes en la ciudad de Nueva York. Los principales objetivos del estudio fueron contribuir a nuestra comprensión de la vida en los barrios pobres de San Juan; examinar los problemas de adaptación y los cambios en la vida familiar de los emigrados de Nueva York». Muy brevemente ese es el marco: enfrentamiento radical y constante de dos mundos antagónicos en espacios cercanos, cuando no asimilados uno en el otro. Prostitución, homosexualidad, desempleo, habitat de penosas condiciones, violencia, alcohol, sexo en cantidades muy apreciables, droga, juegos de azar, economía basada en el cohecho, soborno, perversión o chantaje, tristes ropajes frente a la todopoderosa cultura del bienestar, la televisión, el cine, los electrodomésticos, la industria espacial, la mecánica electoral, la manipulación de la opinión pública, los asesinatos en masa, la publicidad subliminal, el espionaje matrimonial y colectivo, los imperios del petróleo y el automóvil, los gangsters elevados a presidentes de grandes compañías, los héroes cinematográficos, el erotismo de grupo, la violencia semantizada para el consumo. Los productos culturales producidos por Oscar Lewis son brillantísimos, estremecedores, orgiásticos, espléndidos, irrebatibles. Tipificaciones notorias de elementos vivos de esa cultura de la pobreza se desnudan verbalmente con una impudicia purificadora; su visión del mundo no puede ser más epidérmica; el atavismo salvaje impuesto en una continua y avasalladora lucha por la subsistencia los arrastra no hacia los infiernos del absurdo y la desesperación, sino a un infierno más concreto, urbano, donde el sexo se erige como única salvación, donde todas las perversiones (o desacralizaciones, según el punto de vista) de las razas de los hombres se inmolan públicamente por el precio de unas monedas para socorro coyuntural, momentáneo, de una hembra que busca alimentos para sus hijos. Y las esposas traicionan a sus numerosos maridos, legítimos, ilegítimos y toda clase de variantes, y los maridos traicionan igualmente a sus matriarcales y nada débiles esposas, y los niños crecen entre escombros en un ambiente de apreciable efervescencia erótica; y esa ambivalente palabra, traición, continúa teniendo sentido porque de alguna forma hay que adaptarse a las convenciones impuestas por la tradición.

Bien. Oscar Lewis, en *La vida,* ha publicado una historia de marginación social (mejor, historias...) narrada por los propios marginados, que, teniendo conciencia de la repulsa con que son recibidos, no son capaces de imaginar la posibilidad de un cambio, evolución, seamos reaccionarios, o modestos, o lo que sea, que los beneficie, siquiera mínimamente, en su situación escandalosa. Hasta aquí, el científico ha

cumplido sus funciones escrupulosamente. Sin partir de hipótesis apriorísticas ha construido un modelo de funcionamiento, de comportamiento, de unos elementos dados en un contexto que, de antemano, el investigador ha parcelado sociológicamente; y la construcción de este modelo se lleva a cabo con los elementos objetivos recogidos pacientemente en una ardua labor de investigación. El científico no ha elaborado teorías abstractas de los mecanismos con que se alimenta el complejo social que investiga; se limita, simplemente, a cumplir una misión ingrata de recogida de datos, más una elaboración posterior que permita la exposición funcional. Su labor puede considerarse racional en extremo.

Decía Malinowski que «cuando el antropólogo empieza a describir un sistema social, no describe necesariamente más que un modelo de la realidad social. En realidad, el modelo representa la hipótesis del antropólogo sobre el funcionamiento del sistema. En consecuencia, las diferentes partes del modelo forman un todo coherente... Pero esto no implica que la realidad social también forme un todo coherente, sino que, al contrario, el sistema de la realidad está lleno de contradicciones...». En este caso, la antropología no puede aspirar, por sí sola, a un conocimiento absoluto del hombre —quizá ninguna ciencia pueda ser tan veleidosa en sus pretensiones—, ya que serán, en gran medida, esas contradicciones del sistema las que nos faciliten un conocimiento más real de las razones primeras en que basculan, se afianzan y reproducen las condiciones que se encargan de conservar, sin evoluciones básicas, la situación sociocultural de los elementos que Lewis ha enmarcado, tan precisamente, en la cultura de la pobreza. Las contradicciones del sistema que rige las vidas de los puertorriqueños, en su país y en Estados Unidos, sociedad en fase muy avanzada posindustrial, con cimientos capitalistas en período de forzosa expansión imperial, hace mucho tiempo que fueron estudiadas detalladamente, y las soluciones que pudieron finalizar con tan impetuosos y parciales desarrollos económicos también han sido examinadas por diversos tratadistas con bastante fortuna.

Existe en los trabajos de Oscar Lewis una faceta primordial que desborda su carácter de meras aproximaciones científicas. Al no ser un teórico de la antropología cultural, al suscribir sus tareas, de forma tan escueta como precisa, a la exposición sistemática, por vía oral, de la propia circunstancia vital de los encuestados en sus trabajos de recogida de datos, el lector, pese a tener conciencia de estar solo ante un informe sociológico, frente al cual los juicios de valor son inoperantes, no puede soslayar un impulso ético, incluso estético, y ante cuya inevitabilidad el analista sólo podrá esbozar razones bastante impreci-

sas, muy poco racionalizadas. Esta transformación del objeto científico en fetiche moral está en función de los propios cauces seguidos por la ciencia en el desarrollo de sus labores, así como de la postura que se adopte frente a ella y frente a la historia.

El terreno en que nos movemos es movedizo, maleable quizá en demasía, subjetivo, indeterminado, y, si fuera necesario determinar las relaciones individuo-ciencia, para intentar averiguar los extremos donde se bifurca la ética (y estas razones son temerosamente conceptuales, cuando los juicios morales no siempre se atienen a una estructura racional verificable... aunque, precisamente, deberá ser ésta la razón necesaria para plantear el problema), anteriormente será útil observar, aunque de forma vaga, las misiones de la ciencia, en la actualidad, con respecto al medio social en que se desarrolla.

No podrá hablarse nunca de reaccionarismo de la ciencia, ya que la verdad, la experimentación, están fuera de cualquier juicio de tipo moral. Sin embargo, nuestra cultura ha llegado a un límite donde la verdad, aisladamente solicitada por el hombre de ciencia, sólo puede ser investigada cuando los condicionamientos externos —de orden tecnológico-político-económico— la consideran útil para sus intereses particulares. Más aún, las estructuras que rigen el acceso a la cultura practican una política de selección clasista donde el consumo de ciencia está racionado, manipulado, por la industria cultural y sus necesidades.

Pese a todo, hemos observado que aún es posible fabricar informes científicos donde las semantizaciones no eximan al lector de impulsos éticos. Jugando un poco... ¿no será una penúltima trampa? Se construye un mundo acorde con nuestras inclinaciones, luego se concede a cada peón un coeficiente de racionalidad con unos límites muy concretos; cada cual conoce sus funciones, no puede salirse de ellas; incluso se pueden fabricar guerrilleros y revolucionarios con sus misiones específicas; conociendo de antemano las evoluciones de nuestros peones, el orden supremo será establecido; el orden, controlado incluso en las manifestaciones que atenten contra él, se elevará a una jerarquía superior; caminaremos, indudablemente, conscientes de la racionalidad con que desarrollamos nuestras tareas en la vida, sólo que será una racionalidad impuesta y mediatizada convenientemente.

Posiblemente, el lector podrá llegar a considerar inadecuado el tratamiento empleado para analizar el libro de un antropólogo. Ya anunciábamos que sólo podríamos hacer observaciones tangenciales. La crítica metodológica de un trabajo de campo como los de Oscar Lewis la consideramos excesivamente especializada, incluso pudiera llegar a ser, en cierto modo, oscurantista. Al considerar muy estimables los

resultados de sus investigaciones (sorprendentes solo estéticamente, porque un análisis superficial nos conduciría a idénticas conclusiones morales), nuestras notaciones particulares, deseando que cumplan una mínima función didáctica, sólo podrán tener interés ejerciéndolas a nivel global del entorno cultural en que el antropólogo hizo su trabajo.

No se nos escapa la falacia que supondría una rebeldía contumaz frente a los racionalismos; bástenos, por el momento, con denunciar la paradoja, a nuestro juicio inevitable. En el fondo, la sublime ironía de Julio Cortázar, su humor tan tenebrosamente negro, sus funciones de guerrillero de las letras ¿no son un grito de angustia y vómito contra la racionalidad literaria que de tan estrecha y domesticada cree moverse con libertad en los corsés con que inevitablemente ve moldeada su figura, que debe configurar bustos, caderas, acordes de antemano con las solicitudes de un mercado sabiamente controlado, incluso viendo dirigidas alienadoramente las necesidades de consumo individual?

Participando de nuevo en el juego, la sociología cumple misiones con frecuencia fructíferas; en este sentido Oscar Lewis es una figura eminente, y no es posible confundir, ni menospreciar, el preciosismo de la obra bien hecha con la grosera demagogia, puesto que estando presos dentro de unas coordenadas inesquivables, la máxima aspiración sólo puede desear la finalización de una obra ajena, dentro de lo posible, a injerencias extrañas; y la verdad, ésa, a veces, sutil incongruencia, no podrá conseguirse ahistóricamente, y será siempre sólo un resultado provisional consecuencia de aproximaciones paulatinas, cuanto más analizadas objetivamente en su estructura última más útiles para el científico que aspire a encontrar el mecanismo que pudiera permitir una transformación de las situaciones de partida.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID)*.

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

MALAMUD, PRETEXTO PARA ALUDIR A UNA TRADUCCIÓN

La Editorial Seix Barral, de Barcelona, ha publicado un nueva e interesante obra del escritor norteamericano —de origen judío— Bernard Malamud, titulada *Idiotas primero (Idiots First)* y traducida del inglés al español por Gabriel Ferrater y Susana Lugones. *Idiotas primero* es un magnífico libro de cuentos que, una vez más, acreditan la

ironía, la humanidad y la perspicacia de Malamud para indagar oscuras zonas psicológicas y sociales de la «aventura» americana.

Pero no se trata ahora del propio autor, cuyos valores ya han sido establecidos, sino de la traducción, realizada en España, y que merece algunas acotaciones no necesariamente negativas: más bien de información y advertencia. Tampoco se trata —conviene aclarar— de discutir los valores puros y esenciales, en cuanto a expresividad fiel del texto, pues desconocemos el original.

Se trata simplemente de hacer observar que en la traducción, ordenada por una editorial española, se emplea el vocabulario —parcialmente, claro— típico hispanoamericano, el cual no tiende precisamente a enriquecer el idioma castellano en su actual grado de evolución. Desde luego excluimos de esta nota cualquier impugnación en cuanto a la mayor o menor licitud de expresión de los modos hispanoamericanos. Nada tienen de objetables las peculiaridades idiomáticas de cada país o, en todo caso, merecerían tratamiento aparte.

En España, durante un cierto período no muy lejano de restricción intelectual, o censura cuidadosa respecto de autores extranjeros poco «recomendables» a efectos políticos o, digamos, de consolidación, nos acostumbramos a leer a Sartre, a Camus, a Mailer, a Pavese, a Céline, a Nabokov, a Merleau-Ponty, a Moravia, a Henry Miller, a Pratolini, a otros muchos, y hasta al propio Joyce, nos acostumbramos a leerlos, repito, en traducciones realizadas en América de habla española, generalmente en Argentina, traducciones correctas o no, pero casi siempre asistidas de peculiaridades expresivas. Posteriormente, la eclosión de la novela latinoamericana —tan debatida— y su consciente ruptura con academicismos artificiosos o incorporación del habla popular nos familiarizó aún más con estos lógicamente independizados hijos del castellano, aparte de que la convivencia entre escritores de ambas latitudes, las múltiples relaciones de toda índole y la fuerza del pasado hablan más de una fusión que de un rechazo, fusión que debe ser controlada a fin de que tienda a enriquecer la capacidad expresiva del idioma, sus posibilidades dinámicas y sus bienvenidas y permanentes reestructuraciones.

Pero una cosa es contemplar con estima esta posibilidad de interacción, que se gesta en la efectividad política y en los vínculos culturales, y otra cosa más preocupante es que dentro de nuestro propio país, no ya en el terreno de la importación, sino originado por su íntimo mecanismo editorial y mental, dejemos de revisar con el necesario rigor traducciones —es el caso de Malamud y su *Idiotas primero*— donde se maneja un vocabulario impropio de nuestra era, expresiones y palabras (queremos dejar bien claro que no es que carezcan de

entidad, noble ascendencia o sustantividad, sino que en nuestros medios circulan a título exótico, arcaico o empobrecedoras de la amplia gama, de la matizada variedad y propiedad del castellano en su actual formulación), tales como «maníes» por cacahuetes, «sobretodo» por abrigo, «saco» por chaqueta (p. 7), «subterráneo» por metropolitano (p. 9), «foyer» por vestíbulo (p. 10), «acá» por aquí (a veces el «acá» está justificado; en este caso, no), «cuadra» por manzana (p. 12), «rotosa» por andrajosa (p. 14), «boleto» por billete (p. 16), «carro» por automóvil, «plata» por dinero, «puchos» por cigarrillos (p. 25), «sacarse» por quitarse (p. 71), «serruchando» por aserrando (p. 120), «pollera» por falda (p. 125), «bombita» por bombilla, «vereda» por acera, y las típicamente erróneas locuciones en América de habla española de confundir los tiempos de verbo, como ocurre en la página 160, en que una persona se dirige directamente a otras y les dice: «Ah, se estuvieron peleando otra vez» o «¿por qué peleaban?», confundiendo la segunda con la tercera persona, ya que en este caso, dadas las circunstancias, las expresiones correctas hubieran sido: «Ah, estuvisteis peleando otra vez» o «¿por qué peleabais?». Y expresiones extrañas como «una gran servilleta prendida al saco de su smoking», «el recolector de pasajes», «dos tiras me allanaron el departamento», etc.

Si esta traducción estuviera hecha en América de habla española no habría nada que oponer: sería una de tantas y el fenómeno respondería a causas complejas y justificadas. Pero es alarmante, por lo que comporta de mimesis y confusión y trasmutaciones mal entendidas, que sea una editorial española, radicada en suelo peninsular, la que haya promovido una traducción del estilo reseñado, editorial que, por lo demás, es una de las más importantes de España en cuanto a líneas de innovación y libertad expresiva.—E. T.

«Palabras en el muro» de Ramón Hernández

Si esta novela estuviese tan masivamente propagada, analizada, aceptada, festejada como, por ejemplo, *Cien años de soledad,* sin duda que motivaría una oscura oposición glandular y sería fácil señalarle ciertas reiteraciones inútiles, cierto artificio en la descomposición de planos, pero el caso es que se trata de una novela todavía casi desconocida —quedó finalista en un concurso— y, circunstancia nada banal tal como están las cosas, escrita por un español joven. No se trata de operar con una materia fanáticamente consagrada: se trata simplemente de establecer determinados valores susceptibles de cualquier ulterior discusión. De entrada puede afirmarse que el problema de la

enteca y atrasada novela española es de carácter político. Influyen, desde luego, los ciclos civilizadores periclitados y que quitan originalidad y garra a cualquier cosa que se haga, pero más influyen las exigencias de una política obligada al monolitismo. El envaramiento, la pobreza, el aburrido ruralismo de la novela española es de carácter político y social. Una leve apertura que, a su vez, estará ligada a nuevos estilos de vida, nos conduce automáticamente al dinamismo y a la libertad de las fórmulas expresivas. *Palabras en el muro* (1) está escrita con libertad. Mejor diríamos publicada con libertad. Libertad de lenguaje, de estructura y, por fin y más importante, libertad de expresión. Y cabe entender aquí por libertad de expresión, en lo que se refiere a la novela, no a sentenciosas teoréticas maniqueístas, que pretenden elevar a dogma todo aquello que va contra lo oficialmente estatuido y contra los convencionalismos, sino al derecho a siluetar personajes que por su situación social, sus determinaciones hormonales, educacionales, o por sus condicionamientos en general, adoptan actitudes de odio, rebeldía o asco hacia las instituciones —o personas representativas— que los oprimen, sin la necesidad matemática de que estas instituciones pierdan su lógica profunda y su razón de ser y de estar, a ojos, claro, de lector u observador, antes que imparcial, observador inteligente. Ya sabemos que la novela trata de ser un sucedáneo del don de la ubicuidad (que sólo existe convencionalmente en el arte y nunca en la naturaleza humana). El autor aspira, basándose como elemento de juicio en su propia vida, a representar y a juzgar la vida de los demás y también a llevar este juicio a un grado tal de realidad que aparente la desaparición del elemento autobiográfico, directo o indirecto, limitativo y noble. En este plan el novelista no es un apólogo de nada; es un mero traductor de realidades diversas, gustos y tendencias dispares, de las cuales acaba por desprenderse el auténtico patetismo de la vida y la soledad enorme de todos los estamentos sociales e individuales. A este tipo de libertad me refiero: a que se le permita al novelista reflejar con sinceridad la idea particular y lógica de cada entidad novelable, en el buen entendimiento de que, por ejemplo, el odio a un cura por parte de un homicida preso no es el odio objetivado, abstracto y universal al clero: es exactamente el odio a un cura en función de un presidiario homicida. Por eso la novela exige clima de libertad y, por eso mismo, la novela de mucha calidad enjuga y esteriliza el clima de libertad en virtud de la que fue escrita, para desembocar precisamente en la gratuidad de la creación universal, es decir, en un elemento más complejo

(1) RAMÓN HERNÁNDEZ: *Palabras en el muro*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1969; 544 pp. Finalista en el premio «Biblioteca Breve» de 1968.

que el de la libertad y sobre el que el novelista no puede ni siquiera pronunciarse: puede solamente referirlo. De aquí que todas las grandes novelas sean monstruosas en cuanto se acercan a la ubicuidad, ya que en realidad, no comportan programas, ni éticas, ni credos, ni ideologías, sino lo que ocurre bajo el sol y en la historia. Un vivo ejemplo es *El siglo de las luces,* la novela más libertaria y menos partidista que conozco, pese a la conocida filiación política de su autor. Las grandes novelas hallan más justificaciones en la producción y desarrollo del mal que las novelas mediocres, a no ser que estas últimas eximan su calidad de mediocres, porque, mal que nos pese, hayamos de otorgarle un valor histórico en la génesis y evolución del género, como ocurre con *Tirante el Blanco.* Pero lo que no resulta permisible es escribir novelas de caballerías en el siglo XX. Y, desde luego, *Palabras en el muro* no es una novela de caballerías, lo cual quiere decir que está a tono con líneas de prospección sutilizadas, es decir, hay biografía intimista de la conciencia, diversos *yoísmos,* asociaciones contrapuestas y simultáneas, propiedad de lenguaje según la extracción cultural o social de los tipos, ambiente que no es de importación, sino furibundamente nacional-trascendido (tanto que transcurre en la cárcel madrileña de Carabanchel), acción o hilos argumentales cuidados en orden no sólo a una voluntariedad de esclarecimientos, sino a empeño y capacidad de mantener el interés del lector —resto nada desdeñable de la literatura de caballerías— mediante espaciadas dosificaciones que han de conducir a la consumación de los ya anunciados crímenes y a sus circunstancias, siempre especiales. En suma, *Palabras en el muro* es una excelente novela moderna española, con todas las implicaciones de la palabra moderna, y cuya virtud esencial evidente consiste en la traslación del ambiente de la cárcel, donde tres particularizados individuos purgan respectivos asesinatos y evocan el tejido enmarañado del pasado. El conjunto —y ésta es la virtud esencial menos evidente— origina un vasto entrecruzamiento de planos temporales y psicológicos, alterados con mano maestra, a los que se suma el presente narrativo y carcelario. Todo eso da la medida rica y sensible de Ramón Hernández, nacido en 1934 e ingeniero de profesión.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, número 19. MADRID-11).*

UNA EDICION DEL «CANCIONERO» DE IÑIGO DE MENDOZA *

La edición que Julio Rodríguez-Puértolas ha preparado del *Cancionero,* de Fray Iñigo de Mendoza es un modelo digno de tenerse en cuenta para sacar a la luz otros cancioneros del siglo XV, que todavía están inéditos o aparecen en ediciones meritorias en su día, pero hoy necesitadas de una revisión. El editor ha realizado un trabajo completo de recopilación de textos (1); las opiniones que sobre ellos se ha formado me parecen seguras y bien probadas: las tres versiones de la *Vita Christi,* por ejemplo, es uno de los hechos que creo definitivamente establecidos.

La idea de utilizar las ediciones príncipes, con las oportunas correcciones procedentes de los manuscritos, como texto básico, incluyendo en un apéndice los fragmentos más significativos de la primera y segunda versión de la *Vita Christi,* es una simplificación aceptable para una edición que pretende ser cómoda y manejable, ya que, además, el especialista siempre puede acudir, tratándose de la *Vita Christi,* a la edición crítica, hecha también por J. Rodríguez-Puértolas (2).

El texto va acompañado de unas notas bien elegidas y precedido de un prólogo, en el que el autor da una visión de la vida y obras de Fray Iñigo de Mendoza, que resulta indispensable para comprender sus poemas. Se trata, en definitiva, de una edición bien preparada, donde nada se ha hecho con precipitación: desde 1963, fecha en que J. Rodríguez-Puértolas tenía preparado un estudio fundamental sobre la *Vita Christi* (3), hasta 1968 en que aparece la edición de este cancionero, no ha dejado de preocuparse por la obra del fraile franciscano (4).

Las ediciones de textos antiguos están siempre abiertas a la localización de nuevos manuscritos, debido a la falta de catálogos completos de los fondos de muchas de nuestras bibliotecas. De las poesías de Fray

---

* FRAY IÑIGO DE MENDOZA: *Cancionero.* Edición, introducción y notas de JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS. Clásicos Castellanos, 1968.

(1) No ha podido utilizar el *Cancionero de Oñate-Castañeda* que, por los datos que da de él J. R.-P., parece importante para la primera versión de la *Vita Christi.* Es lamentable que el poseedor de un manuscrito no permita que se utilice para una edición o para cualquier otro trabajo científico (cf. J. R.-P.: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «coplas de Vita Christi».* Gredos, 1968, pp. 9, 85 y también 88).

(2) J. R.-P.: *Fray Iñigo de Mendoza y sus «coplas de Vita Christi».* Gredos, 1968, pp. 289 a 603. En adelante me referiré a esta obra con la abreviatura J. R.-P.: *Vita Christi.*

(3) J. R.-P.: *Vita Christi,* pp. 1 a 288.

(4) Vid. J. R.-P.: «Sobre el autor de las coplas de Mingo Revulgo», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino,* tomo II, pp. 131 a 142. Madrid, 1966, y J. R.-P.: *Poesía de protesta en la Edad Media castellana.* Gredos, 1968, pp. 37 a 54, 225 a 242, 318 a 320 y 325 a 328. Este investigador tiene algún trabajo más sobre fray Iñigo de Mendoza que no he podido consultar.

Iñigo de Mendoza, hay un texto no utilizado para las *doce coplas en vituperio de las malas hembras*. Se encuentra en el manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (en los fondos de los Colegios Mayores que estuvieron hasta hace poco en la Biblioteca de Palacio) (5). Este manuscrito está formado principalmente por obras de don Iñigo López de Mendoza; pero junto con ellas se encuadernaron otras poesías, que no son del marqués de Santillana. En el folio 148 r. y v. se encuentran, con letra que parece de finales del siglo XV, las *Coplas que fizo fray Iñigo de Mendoça de conparaçiones delas mugeres* (6). Doy a continuación las variantes que presenta este texto frente al de la edición de J. Rodríguez-Puértolas (7), prescindiendo de las diferencias puramente ortográficas:

J. R.-P.: CANCIONERO		Manuscrito 1.865 Biblioteca Universitaria de Salamanca
Copla	Verso	
1	c: abidas	avidos
1	l: todo el mundo	toda gente
2	d: Dios no está	no era Dios
2	e: en	Ø
2	g: gran pena	pena muy
3	b: luengos	viejos
3	d: la abeja	el abeja
3	g: su frecha	la flecha
4	i: del afición	dela (8) afecçion
5	d: causa	casa
5	g: quédaos	quedan
5	h: del alconzilla	dela conçilla
6	a: pues por hermosa	por muy (9) fermosa
6	b: puede	pueda
6	f: quando	con que
6	i: a poca gente	pocas gentes
6	k: tienen	tiran
6	l: quantos miran	muchas gentes
7	a: aquestas	las tales
7	l: el yantar	la yantar
8	f: do	y
8	g: en la boca	con las bocas
8	h: están dentro	dentro dellas

(5) Vid. ALBERTO VÁRVARO: *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*. Liguori-Napoli, 1964, pp. 17 y 18 (nota 12).

(6) No he podido consultar el manuscrito 4.114 de la Biblioteca Nacional de Madrid, para resolver la duda de si se trata de un mismo poema desmembrado en dos colecciones distintas.

(7) J. R.-P.: *Fray Iñigo de Mendoza: Cancionero*. Clásicos Castellanos, 1968, páginas 222 a 225. En adelante me referiré a esta obra con la abreviatura J. R.-P.: *Cancionero*.

(8) La *a* de *dela* parece añadida.

(9) *Muy* añadido.

Copla	Verso	Manuscrito 1.865 Biblioteca Universitaria de Salamanca
8	l: nos	los
9	c: piensa	busca
9	e: muestra la cara blanda	tiene blanda la cara
9	k: los malos	las malas
10	b: quienquiera tener	ninguno tenga
10	c: de sus	por su tan
10	d: pasen	fuygan
10	g: que todos los sabidores	porque todos los doctores
10	h: caso	paso
10	i: muy	Ø
11	e: entre	que entre
11	f: que	Ø
11	g: piedra	ysla
11	k: al vino no se pega	conel vino nos pega
12	a: Y pues	tanbien
12	b: que ha perdido el	si no ouiere (10)
12	c: y	ni
12	g: desta	de tal
12	h: plazeres dexemos	obras esquiuemos
12	i: que nos los dan a	pues nos lo dan en

Además, el orden de las estrofas es distinto al de la edición de J. Rodríguez-Puértolas (11): a la estrofa 8 le siguen la 11, 9, 12 y 10.

Por otra parte, este mismo manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca contiene un poema de 276 estrofas que supongo inédito y me parece de interés en relación con la *Vita Christi* de fray Iñigo de Mendoza. Esta composición está precedida de una carta-prólogo que ocupa el folio 149 r.; comienza: *Alos gozos del çielo nos inflama...* y termina: *... ala magnifica persona de vuestra clara nobleza otorgue nuestro Señor prospera vida y catolico fin.* El autor nos da cuenta del título del poema: *... aqueste* trezenario de contenplaçiones *por estilo rrimado quise fazer...*

El poema que sigue a la dedicatoria —que citaré en adelante como *Trezenario*— está escrito en «oncenas» (12), el mismo tipo de estrofa que utiliza fray Iñigo de Mendoza en su *Sermón trobado,* y ocupa del folio 194 v. al 171 v. El poema comienza:

(10) *Ouiere* parece añadido.

(11) J. R.-P. coincide, en cuanto al orden de las estrofas, con Foulché-Delbosc (*NBAE,* tomo 19, pp. 60 y 61). El manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca está más cerca de la ordenación que aparece en la edición de don MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO (*Antología de poetas líricos castellanos,* tomo 5. Santander, 1944, pp. 374 y 375).

(12) Según la terminología de TOMÁS NAVARRO TOMÁS en su *Métrica española,* Nueva York, 1966, p. 110.

Despierta graçia divina
nuestros humanos sentidos
endereça y encamina
la carrne flaca mezquina
que nos tiene adormeçidos
muestranos tu melodia
nueva forma de cantar
danos fauor y osadia
por que con sabiduria
tu seyendo nuestra guia
nos podamos emendar.

y termina:

Contenplad y contenplemos
nuestro mal beuir y vsar
de guisa que mejoremos
y las vidas enmendemos
para buen fin alcançar
contenplad ya como andamos
enlos dias postrimeros
que enla hedad sana estamos
y al juizio nos llegamos
do ymos sy bien miramos
a pagar como rromeros.

El argumento del *Trezenario* puede resumirse así, prescindiendo de muchas cosas interesantes:

1. Invitación al arrepentimiento y enmienda. Crítica de la corrupción que aparece en distintos estados: oradores, religiosos, defensores (que han logrado convertir a los reyes en vasallos suyos), hidalgos y escuderos (que sojuzgan a los campesinos), consejeros, privados y oficiales.
2. Creación de las cosas del mundo y del hombre.
3. Caída de Adán. Culpa de Eva.
4. Anunciación y elogios marianos, insistiendo en la virginidad de María. Visita a Santa Isabel.
5. Natividad.
6. Adoración de los pastores.
7. Circuncisión.
8. Adoración de los Reyes Magos.
9. Presentación en el templo.
10. Huida a Egipto.
11. Herodes y la matanza de los Inocentes.

Si comparamos los apartados 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de mi resumen del *Trezenario* con la *Vita Christi* (13), nos encontramos con que el nú-

(13) J. R.-P.: *Cancionero*, p. XIX, y J. R.-P.: *Vita Christi*, p. 106.

cleo de ambos poemas, la Natividad, tiene en los dos un desarrollo temático paralelo que no puede ser causal; hay que pensar que las dos composiciones están de algún modo relacionadas. También se dan diferencias significativas: el *Trezenario* se remonta hasta la Creación, proyectando la Natividad en una perspectiva más amplia que la *Vita Christi;* por otra parte, en aquel poema la crítica social aparece más amortiguada y se integra mejor en la narración. Esto parece una actitud consciente por parte del autor: el análisis de los estamentos sociales con que empieza el poema hubiera sido suficiente para, desde la crítica de los vicios, presentar la acción divina y obtener de todo ello una conclusión moral; sin embargo, al llegar al diálogo pastoril (14), reaparece la crítica de la disolución social, escondida en el ropaje alegórico de las palabras de los pastores (15). El autor da la impresión de estar conteniendo sus impulsos de hacer una crítica más virulenta, más personal, como fray Iñigo en la segunda versión de la *Vita Christi;* todavía al elegir en el prólogo una persona que proteja su obra, desecha a los nobles, *sin prejuzgar sobre sus personas,* porque son *mas de buen linaje que de vida, más de gran estado que de obras.*

El *Trezenario* es un poema en el que los ingredientes de la *Vita Christi* se encuentran más aglutinados dentro de la estructura narrativa del poema, como si se hubiera institucionalizado un procedimiento poético-religioso que en cierto modo se inauguraba con la *Vita Christi.* Para ello es preciso suponer que el *Trezenario* es posterior a la *Vita Christi;* la suposición encuentra un apoyo en lo siguiente: tanto el *Trezenario* como la segunda versión de la *Vita Christi* mantienen separados los episodios de la *Circuncisión* y *Presentación;* esta separación no se da, sin embargo, en la primera versión de la *Vita Christi.* De suponer que esta última procediese del *Trezenario,* deberían ya en la primera versión de la *Vita Christi* encontrarse separados estos episodios; hemos de considerar, pues, derivado el *Trezenario* de la segunda versión de la *Vita Christi.* Claro está que también es posible considerar ambos poemas versificaciones independientes de un tratado en prosa o de un determinado tipo de sermonario (16); la pérdida de este tipo de

---

(14) La crítica se deja para la zona distensiva que representa en estos poemas el diálogo de los pastores (cf. J. R.-P.: *Vita Christi,* p. 106).

(15) Manuscrito 1.865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, fol. 163 r.

aperçibe las orejas
y tu sey varon prudente
para que discreta mente
lo que fablo de presente
melo entiendas por semejas.

(16) Bataillon dice a propósito de Montesino: «l'allure des poésies devotes de Montesino, leurs lenteurs, leurs arrêts n'ont rien qui surprenne quand on a

obras ha debido ser enorme, tanta suspicacia hubo con ellas que todavía se puede ver en nuestras bibliotecas alguna traducción manuscrita de obras piadosas, hecha para ser publicada, pero que no se consideraba lo suficientemente ortodoxa como para que pudiese ver la luz.

¿Qué fecha podemos dar al *Trezenario*? Si suponemos que es posterior a la *Vita Christi*, tiene que ser posterior al 1468; esto nos colocaría, o en los años inmediatamente anteriores al reinado de los Reyes Católicos, o en la época de su reinado. El hecho de que en el *Trezenario* aparezcan alusiones críticas que corresponden a un momento de falta de autoridad, no puede servir de prueba para pensar que la obra se escribió en los años inmediatamente anteriores a los Reyes Católicos, y esto por un motivo: la *Vita Christi* se publica en 1482, a pesar de que la situación social que aparece en ella no corresponde precisamente a la de este momento; pero es que un poeta, aunque haya sido propagandista de la política de los Reyes Católicos, o precisamente por esto, no encontraría ningún inconveniente, a la hora de moralizar, en elegir ejemplos negativos tomados del momento anterior al reinado de estos dos monarcas; ésta es también una forma de propaganda. Por otra parte, el autor dedica el *Trezenario* a un *prelado* que es también *Primado de las Españas y Chanciller Mayor de Castilla;* son títulos que recaen en las siguientes personas: don Alonso Carrillo, quien es arzobispo de Toledo hasta 1481, y junto con esto ostenta el cargo honorífico de Chanciller Mayor de Castilla; precisamente A. Carrillo es protector de Guillén de Segovia (17) y recibe composiciones que le dedican los poetas (18). Don Pedro González de Mendoza reúne los títulos de «Cardenal de España, arzobispo de Toledo, primado de las Españas y Chanciller Mayor de Castilla» desde 1481 a 1483, año en que renuncia a la cancillería en favor de su hermano (19); tampoco faltan composiciones dedicadas a él o escritas por encargo suyo (20). Por último, Cisne-

---

lu quelques chapitres du *Cartuxano:* c'est la même alternance de récit, d'oraisons et de contemplations... On pourrait chercher dans le *Cartuxano* non seulement la contexture de ses compositions dévotes, mais même l'origine de certains développements particuliers» (M. BATAILLON: «Chanson picuse et poésie de dévolution. Fr. Ambrosio de Montesino», en *Bulletin Hispanique,* tomo XXVII, página 233). Vid. también J. R.-P.: *Vita Christi,* pp. 172 y ss. Hay capítulos del *Trezenario,* y también de la *Vita Christi,* que recuerdan la estructura de algunos tratados en prosa del siglo XV.

(17) FRANCISCO ESTEVE BARBA: *Alfonso Carrillo de Acuña...,* Barcelona, 1943, página 82.

(18) FOULCHÉ-DELBOSC: *Cancionero castellano del siglo XV,* tomo II, NBAE (vol. 22), 1915, p. 415.

(19) MARÍA DE LA SOTERRAÑA POSTIGO: *La cancillería castellana de los Reyes Católicos.* Valladolid, 1959, pp. 97, 98, 151, 157 y 158.

(20) Cancionero de fray Ambrosio de Montesino, 1508 (en la reproducción de Gráficas Soler, 1964), fol. LXXII r. y XXXVII v. La dedicatoria termina «corregid lo que no es tal»; precisamente en el prólogo del *Trezenario,* el autor busca un protector que corrija la obra, si va errada en algo, y la mande publicar.

ros aparece ya en las actas sinodales de 1497 como «D. Fray Francisco Ximénez, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas, Chanciller Mayor de Castilla» (21) y es él quien «para apartar a los fieles de las lecturas profanas y nocivas fomentó la piedad, resolvió editar gran copia de libros ascéticos para que los leyesen los feligreses» (22). A cualquiera de estas tres personas pudo ir dirigido el *Trezenario;* Cisneros tiene la ventaja de adaptarse mejor a los contados y problemáticos elogios de falta de codicia que el autor da en la dedicatoria y don Pedro González de Mendoza la ventaja de reunir estos títulos en el momento en que se publica la posible primera edición de la *Vita Christi,* de cuyo éxito, quizá, partió el *Trezenario.* Don Alonso Carrillo es el peor candidato, pues es raro que se le dedique un poema de estructura semejante a la *Vita Christi,* a no ser que se hiciera para reivindicarlo de los ataques que recibe en este poema; pero en este caso debiera de esperarse alguna reivindicación explícita.

En cuanto al autor del *Trezenario* no podemos olvidar que el poema se encuentra encuadernado en un volumen que contiene poesías de don Iñigo López de Mendoza, precedido de una poesía de fray Iñigo de Mendoza. ¿Habrá sido incluido el poema del franciscano por la semejanza de su nombre con el del marqués de Santillana?, y en este caso, ¿estará ahí el *Trezenario* por las mismas razones? Son preguntas a las que no puedo responder. De hecho la actitud del autor del *Trezenario* no difiere de la de quien realiza la segunda versión de la *Vita Christi* y se decide a prescindir de algunos procedimientos críticos. El autor del *Trezenario* termina la carta-prólogo pidiendo a su protector que lo defienda *de los murmuradores, de los necios, de los idiotas;* es preciso reconocer que también fray Iñigo era una persona necesitada de una defensa contra sus detractores (23).

Pero todo esto, fecha y autor, no son más que hipótesis en las que yo mismo veo muchos problemas; sé que una lectura más atenta que la que yo he tenido tiempo de hacer del *Trezenario* permitiría tomar una postura más decidida. Mi interés ha sido sólo llamar la atención sobre un poema religioso que pudo escribirse durante el reinado de los Reyes Católicos, que presenta ciertas semejanzas con la *Vita Christi* y que, por ello, puede ayudarnos a entender mejor algunos aspectos de este

(21) TARSICIO AZCONA: *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos,* Madrid, 1960, p. 132.

(22) LUIS FERNÁNDEZ DE RETANA: *Cisneros y su siglo,* tomo I. Madrid, 1929, página 317.

(23) No me atrevo a atribuir tan precipitadamente una obra a un autor determinado; sólo hago una sugerencia, porque hay muchos poetas más que deberían ser examinados. ¿Cómo prescindir de antemano de Montesino? De él dice BATAILLON (art. cit., p. 233) que las *contemplaciones* son la trama de su poesía. Y no sería Montesino el único candidato.

poema: desde el *Trezenario,* se ve bien, por ejemplo, el acierto de J. Rodríguez-Puértolas al insistir en el valor político-social de la *Vita Christi,* o el de M. Bataillon, y del mismo Rodríguez-Puértolas, de considerar significativo el que la *Vita Christi* no vaya más allá de la matanza de los Inocentes; porque no se puede considerar truncada la *Vita Christi,* si por truncado se entiende que, después de la matanza de los Inocentes, el poema debería continuar con algún otro tema de la vida de Jesucristo (24). El *Trezenario* es, en definitiva, un eslabón más en la poesía del siglo XV y, por el diálogo de los pastores, un texto que debe unirse a otros diálogos pastoriles que se utilizan para aclarar una parte de la historia del teatro español.—JOSÉ A. PASCUAL *(Numancia, 1. SALAMANCA).*

Estudios sobre el modernismo. Introducción, selección y bibliografía general por HOMERO CASTILLO. Gredos (Madrid, 1968), 416 pp.

Reúne el profesor Homero Castillo en este libro un puñado de artículos críticos sobre el modernismo, algunos fundamentales, otros menos; pero todos de interés para contrastar ideas sobre un movimiento tan debatido, tan confuso, tan de actualidad, cuya bibliografía se enriquece por momentos. No suelen ser frecuentes antologías de este tipo, a pesar de su manifiesta utilidad cuando se trata de grandes autores o de temas polémicos: facilitan por un lado el acceso a un material de difícil localización y dan lugar por otro a un examen retrospectivo, a un balance siempre necesario.

Sería imposible describir en los límites de una reseña el contenido de los varios artículos, ordenados por el antologista temáticamente, y cuyos títulos y autores son los siguientes: Rafael Ferreres, «Los límites del modernismo y la generación del 98»: Esperanza Figueroa, «El cisne modernista»; Donald F. Folgelquist, «El carácter hispánico del modernismo»; Edmundo García Girón, «El modernismo como evasión cultural»; Bernardo Gicovate, «Antes del modernismo» y «El modernismo: movimiento y época»; Manuel Pedro González, «En torno a la iniciación del modernismo»; Ricardo Gullón, «Indigenismo y modernismo», «Exotismo y modernismo» y «Pitagorismo y modernismo»; Luis Monguió, «Sobre la caracterización del modernismo», «El concepto de poesía en algunos poetas hispanoamericanos repre-

(24) KEITH WHINNOM: «Ms. Escurialense K-III-7...», en *Filología,* 1961, página 170.

sentativos» y «De la problemática del modernismo»; Federico de Onís, «Sobre el concepto del modernismo»; Allen W. Phillips, «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo»; Pedro Salinas, «El problema del modernismo en España»; Ivan A. Schulman, «Génesis del azul modernista» y «Reflexiones en torno a la definición del modernismo»; Raúl Silva Castro, «El ciclo de lo azul en Rubén Darío» y «¿Es posible definir el modernismo?».

A través de tales artículos se delinean claramente tres problemas básicos del modernismo: 1) delimitación histórica; 2) definición, y 3) relaciones entre España e Hispanoamérica. No hay acuerdo en cuanto al primer punto que incluye el estudio de las influencias, precedentes, figuras y extensión cronológica. Unos lo entroncan exclusivamente con el parnasianismo y simbolismo franceses; otros encuentran orígenes hispanos, en especial, Bécquer; no faltan quienes hablan de liberación y expansión universalista; nadie ha estudiado la relación modernismo-romanticismo ni el papel de Sarmiento, Larra, Espronceda, Zorrilla. La corriente tradicionalista convierte a Darío en el gran modernista y en torno a él distingue precursores y discípulos; críticos más historicistas ven en Martí, Nájera y otros los iniciadores, de los que el nicaragüense es un seguidor egregio. La cronología se encoge y ensancha a voluntad: de 1888 a 1916 o de 1875 a 1935 con todas las variantes posibles.

Existe un acuerdo más o menos general en el segundo punto, la definición. Se reconoce lo difícil de hallar una fórmula breve, sintética, del fenómeno, cosa por lo demás común a todos los movimientos literarios. Y se procede luego a señalar en extensión distintas notas caracterizadoras: ideal de arte por el arte y cuidado formal; uso abundante de correspondencias y símbolos; exotismo como escape a una sociedad mediocre, pero a veces crítica de esa misma sociedad; afán universalista y sincretista; pesimismo y esoterismo filosófico, de Nietzsche a Pitágoras, pasando por las doctrinas orientales; renovación métrica y estilística; americanismo a partir de cierta fecha. Y poco más. Se echan de menos artículos que traten de referir el modernismo a las estructuras sociopolíticas y que, en visión más amplia, consideren la prosa narrativa y ensayística, no sólo la poesía, en el intento definidor.

El tercer punto o relaciones entre España e Hispanoamérica se ofrece también con matiz polémico. Algunos con no disimulada alegría proclaman que Hispanoamérica se adelantó por primera vez a España y llevó allí con Rubén Darío una avanzada de renovación artística. Pero, ¿es realmente así? España no se había quedado atrás ni su literatura estaba estancada cuando escribían Bécquer, Valera o

Pérez Galdós, entre otros. Desde el romanticismo existía una idea de progreso y cambio; se puede trazar toda una corriente parnasiano-simbolista con Bécquer, Núñez de Arce y Rueda; el pesimismo corrosivo había encontrado expresión en Campoamor. ¿No deben nada los hispanoamericanos a todo esto? Hay una innegable relación entre Darío y algunos escritores españoles del tiempo: Manuel Machado, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez. Pero, ¿surgen por la presencia del nicaragüense las influencias o el nicaragüense enfrenta ya un clima propicio? Por otra parte, los llamados hombres del 98 como Unamuno, Baroja, Antonio Machado, ¿no poseen un espíritu demasiado alejado de las fantasías barrocas del modernismo?

Junto a estos tres puntos capitales se esbozan otros que no son ni mucho menos secundarios; pero que la crítica ha dejado en sombra: la renovación modernista en la novela y el ensayo; la relación de la creación literaria con otras artes, especialmente la pintura; el contraste de las afirmaciones de los modernistas, siempre peyorativas para lo que les ha precedido, con la realidad histórica. Se tratan también tópicos o motivos muy evidentes, como el valor y significado de lo azul y el simbolismo del cisne, cuya raigambre española (Garcilaso, Góngora) se pone de relieve.

Al finalizar la lectura de esta excelente y representativa antología, la impresión es de perplejidad ante la crítica. Si algunos problemas parecen satisfactoriamente resueltos, las contradicciones y polémicas en torno a otros abundan abrumadoramente. Y cabe preguntarse: ¿es éste uno de esos temas alejados a la permanente disputa o acontece más bien que todavía se enfoca el modernismo apasionadamente, como cosa de hoy, sin conseguir situarse en la serena y objetiva perspectiva de la historia? ¿Es realmente contradictorio el movimiento o no se ha dado con la clave que lo explique, incluso en sus aparentes contradicciones? Estos *Estudios sobre el modernismo* llegan muy oportunamente y van a servir quizá para renovar opiniones e intentar la necesaria historia para la que tantos datos aportó Max Enríquez Ureña sin escribirla de verdad. — RICARDO NAVAS-RUIZ *(University of California, Davis. USA).*

POESIA Y CIENCIA

En su libro *Literatura y ciencia* plantea Aldous Husley la alternativa cientifismo-humanismo, resolviéndola en una simbiosis. T. H. Husley abogó por una educación eminentemente científica, pero atempe-

rada por la historia, la sociología, la literatura. Matthew Arnold defendía la educación primordialmente humanística, pero con el suficiente caudal científico como para comprender el mundo en que actualmente vivimos. Tan desolador es contemplar la fría formación técnica que se aleja de ese ser desvalido que piensa, siente y quiere, como comprobar una literatura empecinada en viejos mitos, ajena al vertiginoso y escalofriante progreso de las ciencias. La desintegración del átomo, la física quántica, el ácido ribonucleico, suponen una conmoción de tal magnitud que resulta imposible permanecer indiferente.

No cabe duda de que el gran poeta, el auténtico creador, es el que levanta un mundo poético desde las más arriesgadas aventuras del hombre, el que penetra en sus profundidades y misterios, el que pisa con pie de conquistador en tierras vírgenes de la problemática humana. A la vez, el que ensaya nuevas fórmulas expresivas, el que pone en juego elementos verbales inéditos.

Gabriel Celaya, poeta de formación científica en cuya educación se alternaron el humanismo y la técnica, las letras y las matemáticas, poeta-ingeniero, nos da con este nuevo libro (1) una muestra innegable de su capacidad de creador.

Celaya no ha sido nunca un poeta fácil. Su obra contiene una buena dosis intelectual. Su poesía es extremadamente compleja y en lucha titánica con la expresión que no le ha permitido nunca salir del todo triunfante. Sus versos son inarmónicos; su sintáxis, abrupta; su métrica, desangelada. No encantará a nadie un poema de Celaya, como a nadie encanta una turbina, un generador de vapor o una máquina apisonadora. Su necesidad, su eficacia, su resistencia, no tienen, sin embargo, vuelta de hoja. En la historia de la poesía española el nombre de Celaya resulta ya insoslayable. Pertenece a esa especie de poetas —el Arcipreste, Quevedo, Campoamor, Juan Ramón Jiménez, Machado, Aleixandre— con los que no hay más remedio que contar, aunque sea para negarlos. Otros, acaso, nos acompañarán más emocionalmente, nos mostrarán matices más sugestivos, nos herirán en fibras más hondas. Por supuesto, otros nos ofrecerán versos mucho más perfectos. Tomaremos unos u otros, según preferencias, momentos o modas. Pero con Celaya habrá que contar siempre, para bien o para mal. Ya no tiene remedio. Su capacidad creadora produce asombro.

Partiendo del superrealismo, la obra de Celaya penetra en lo existencial para acabar liquidando herencias románticas y abocar a lo social con todas las consecuencias, esto es: disolviendo el yo en el todos, alzándose como masa, como fuerza común, conceptuando la poesía como arma para transformar el mundo. Con el actual libro,

(1) El Bardo, Colección de Poesía, volumen 52, Barcelona, 1969.

puede decirse que cubre una nueva etapa: la conciencia del ente perdido en el esotérico caos de las radiaciones nucleares. Con doble juego semántico nos llama desde ese título: *Lírica de cámara,* cuya trampa se descubre en la página inicial. La cámara desde la que sonará esta lírica —esto es: esta voz íntima del hombre— es la de Wilson, o sea: el recinto experimentador de las partículas atómicas, el procedimiento que ha permitido comprobar las variaciones de la masa en función de la velocidad. Ante la evolución de la física nuclear el hombre, empequeñecido y atónito, no pasa de ser un fenómeno más de las ondulaciones radiactivas, un «conjunto de cargas eléctricas». Como cuando, tras la revolución copernicana, el hombre se aterrorizaba al contemplar, en la inmensidad nocturna, el firmamento estrellado, Celaya siente «terror, silencio, respeto» ante el sincroton en que, como en la catacumba de una religión nueva, se trabaja «más allá de lo humano» en la aceleración de las partículas alfa y beta para bombardear la desintegración de los núcleos atómicos, haciéndolas chocar a la velocidad de la luz.

Un libro así, una poesía que nace de esta tesitura, no podía ser fácil, ni acaso muy asequible. El lector necesita una mínima familiaridad con la terminología de la física atómica, aunque por otra parte baste la preparación elemental que toda persona culta y preocupada por los nuevos fenómenos que están transformando el mundo se ha podido procurar en lecturas generales sobre el tema. Pero seguramente producirá sorpresa y hasta cierto rechazo el libro, como ocurre con cuanto tiene el valor de invadir campos nuevos, temáticas insólitas.

Los poemas se dividen en series signadas por las letras del alfabeto griego que, como es sabido, son las que sirven para clasificar las distintas radiaciones de los elementos desintegrados en ese minúsculo sistema planetario que es el átomo, desde los protones (cargas positivas) y los neutrones (partículas sin carga eléctrica) del núcleo, a los electrones (cargas negativas) de la corteza. Un análisis detenido nos permitiría detectar tonos en los poemas signados por alfa, en cierto modo en correlación —diríamos— con las partículas que, bajo este signo, son las que con un átomo doble de helio con dos cargas positivas, se lanzan a velocidad de 15.000 kilómetros por segundo y siguen una trayectoria curva de dirección igual a la del electroimán que las separa. Son poemas arrancados por ese electroimán de una comprensión patética: «Lo terrible es lo real / de los miles de millones de mundos que por segundo / nacen y mueren»; «me río de mí mismo / y eso es bueno / porque esa risa es lo que más se parece a un átomo descompuesto / y al verso inverso». Los poemas agrupados bajo beta, son como las radiaciones de este nombre: partículas con velocidad de

traslación igual a la de la luz, son versos que se estrellan, que se lanzan vertiginosos: «Hay en mis versos / pequeños cuerpos lanzados a enormes velocidades»; un poema es «un acelerador de partículas lanzadas / a millones de años-luz»; o bien: «canto casi tan veloz como la luz, insensible / a lo que nos parece doloroso a otros ritmos». Los que responden a gamma, semejan, como las radiaciones que así se denominan, ondulaciones electromagnéticas: «provoco con mis versos una rara ondulación / en el vacío absoluto donde no hay ni tú ni yo». Los presididos por lambda —constante radiactiva o peso que de la masa se modifica en un segundo— cantan transformaciones del fue al será: «Nadie es nadie; todo, cero, / cualquiera, tú, se transforma, / yo transformará, transformar, / trans, no-for, mar»; «en el cuadrado ser que sería, fue no todavía»; «Ello, uno, nadie. Se dice. Fue.». Como se ve, no hay nada caprichoso o convencional en esta designación terminológica ni hay una simple entrega intuitiva al poema científico. Celaya, aparentemente tan *espasmódico*, es riguroso en lo conceptual, lo que corresponde, por otra parte, a una formación técnica.

Si, según los científicos, el hombre es un conjunto de cargas eléctricas, el poeta, consecuentemente, lo canta como «pasajera fijación de un campo de ondulaciones». Somos —es patético— una parte ínfima del cosmos: ni corazón, ni lirismo, ni sinceridad, ni humanismo; nada merece la pena. Un punto en el campo magnético. Eso es todo. Resulta escalofriante esta constatación en los poemas de Celaya. Aquel fundir el yo en los demás, en la fuerza colectiva, es aquí la disolución de la especie humana en el campo radiactivo. «El hombre ha muerto», concluirá Celaya. Federico Nietzsche —aquel que creía escribir para espíritus libres— diagnosticó lo mismo de Dios; el poeta lo recuerda en este verso: «Decían nuestros abuelos que había muerto Dios.» Y añade que es el hombre quien no existe, y Dios, para nosotros, es «un sonido humano».

En esta tesitura, cuanto medimos un día con nuestro propio módulo resulta ridículo, si no falso, inexistente, y, mucho más, la poesía tradicional de viejas motivaciones que, como nunca, evidencia la inutilidad de su retórica. El libro es patético por lo que nos sugiere, por el abismo a que nos lanza, pero la actitud del poeta es lúcida y fría. No se emociona ante esta liquidación de una herencia sentimental, sino que se dispone, con lógica matemática, a buscar una nueva expresión. En estas indagaciones la obra de Celaya fue siempre rica. Ahora también. Una vez convencido de que «lo que ocurre en los sincotrones es más real que nosotros y que nuestra historia y nuestra cultura», comprende que hay que ensayar otra manera de hablar. Sobra el nombre (porque no existe el hombre), sobran, por ende, los pronombres, nos

dirá. Quiere «desintegrar las palabras como el átomo cerrado», «recombinar sonidos o sílabas o breves partículas», «ecos y asociaciones meramente sonoras», «hallar un nuevo sentido a un gastado sonido». Y lo hace. Emplea frases sin sintaxis, palabras rotas. Unas veces, cortándolas de forma que obtenga un término científico, como cuando escribe «conclusiones», otras sin más sentido que el sonoro de la repetición de unas sílabas o la percusión de unas letras. Parece acercarse con ello, en alguna medida, a la experimentación de la llamada poesía concreta, sobre todo cuando declara que deben llevarse tales sonidos arbitrarios a la «cuartilla-pantalla», pues con ello revela una intención visual de lo escrito.

Es fácil, desde luego, encontrar relaciones con el anterior Celaya, y aun con sus heterónomos. Tanto en el talante cuanto en la expresión. Señalemos, por ejemplo, que esa concepción del poema que aquí nos da como un «aparato verbal», estaba ya anticipada en su libro de hace casi treinta años: *Objetos poéticos.* Como la irracionalidad que aquí aparece frente a fenómenos difícilmente comprensibles, aparecía en *Tranquilamente hablando* o en *Movimientos elementales.* Pese a esa irracionalidad, la inteligencia humana, a veces, no se resigna, y exclama: «Me gustaría saber qué va a pasar después, / es un vicio intelectual, ya lo sé / entender.» Aunque añade: «Entender ¿para qué?»

Otra constante del poeta viene siendo, desde los primeros libros, la exaltación de la elementalidad, eliminando cortezas artificiales de sociedad y cultura. Como puede suponerse, en los poemas de este libro se encuentran también muestras de ese desprecio por lo convencional y de ese deseo de lo simple, ya sea aludiendo a los saludos corteses, ya al agua en el fondo de un pozo rural. También, de un modo u otro, la superación del yo persiste. Si la fuerza colectiva de lo social absorbe al individuo, nada más anti-yo que este concepto de un mundo de cargas termonucleares.

Una sola vez se contradice el poeta —casi estoy por decir que felizmente, pues la comprensión lúcida del ser como partícula del cosmos es heladora— y precisamente partiendo de un hecho científico, cual es, en la biología, la fecundación por un espermatozoo, de los muchos que acuden. Se asombra el poeta de que, entre tantos millones, coincidiera el suyo, y aún más de que un proceso semejante pusiera ante él a su amada, la cual es nada menos —decimos nosotros— que «el único amor». «Es tan raro —concluye el poeta— que me cuesta decir que no hay milagro.» Esta atribución casi providencial a las células fecundantes (casi como en un gracioso premio de selección) y esa invocación

al «amor único», son una curiosa salida romántica en la antirromántica y científica poesía de *Lírica de cámara* (contradicción que nos reconforta, añadimos). En cambio, cuando echa mano de dos versos de Lope —con unas pequeñas variantes no sé si buscadas— y comienza un poema: «De mis soledades voy / A mis soledades vuelvo», el lírico refugio individualista del soñador se convierte en la visión del choque de mil micro-sujetos que se ignoran, en la constante renovación de la materia.

El hombre como sujeto biológico queda, qué duda cabe, en el libro. El poeta lo reduce, a veces, a reacciones somáticas que personifica, digamos, en un perro. Se atribuye a sí mismo, frecuentemente, esta condición canina, que se nos antoja simbólica: el can que ladra a la noche estrellada. O, como en aquel hermoso poema de Dámaso Alonso, el cárabo que aúlla porque ha perdido al amo.

La alusión que, en uno de sus poemas, hace el propio Celaya a José María Bartrina, en cuyos versos se dan clasificaciones de Linneo, y fórmulas matemáticas, nos lleva a pensar si el positivismo del XIX no intentó ya la incorporación de la ciencia a la poesía. Los principios físicos de *L'Esthetique,* de Eugène Véron, lo abonarían. Pero en *Lírica de cámara* no se trata sólo de dar entrada en el poema a términos científicos, ni de sostener las impresiones sensitivas del arte. Se trata de algo más profundo: de situarse en una realidad inhumana o, si se prefiere, a-humana o supra-humana. Una realidad que nos incluye en sus vastos y fulminantes procesos como corpúsculos mínimos.

Es una poesía apasionante ésta, aunque no atrayente porque, como antes he señalado, Celaya no es un poeta de verso encantador ni mucho menos. Por otra parte, el humor que ya conocemos asociado a su obra, no siempre resulta aquí, a mi juicio, feliz ni oportuno, ya que su mayor eficacia reside en lo satírico-corrosivo y en esta temática no tiene lugar. Asimismo es posible —también lo he dicho ya— que la lectura encuentre dificultades de comprensión. Esto me recuerda aquella anécdota de Einstein (cita muy del caso) a quien, tras una conferencia sobre sus teorías, se acercó una señora para decirle que no había comprendido nada. Parece que el sabio contestó: «No se preocupe porque, aunque lo hubiera entendido, no sabría qué hacer.» ¿Qué hacer, en efecto, podemos decir nosotros, una vez comprendida esta dramática visión poética del hombre-carga eléctrica que, con tanto empeño creador, nos ofrece Gabriel Celaya? ¿Por qué optamos? ¿Por el asombro? ¿Por la desesperanza? ¿Por la indiferencia? Creo que debemos optar —sin cerrar los ojos al prodigio circundante— por esforzarnos en hacer lo más habitable posible esta minúscula parcela del

cosmos que nos ha tocado poblar humanamente, aunque no sea más que un ramalazo minúsculo en el universo de las radiaciones nucleares.—LEOPOLDO DE LUIS. *(Rodón, 12. MADRID.)*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

JEAN FRANCO: *An introduction to Spanish-American Literature.* At The University Press, Cambridge, Inglaterra, 1969, 390 pp.

El creciente interés del mundo anglosajón por la cultura y las letras hispanoamericanas ha producido ya excelentes frutos; éste no es de los menos notables.

Jean Franco, profesora de la especialidad en la Universidad inglesa de Essex y de apellido inconfundiblemente latino, traza aquí un dilatado estudio que abarca desde la época colonial hasta nuestros días, y, en abierto contraste con otras obras anglosajonas que de creación o ensayo conocemos sobre el tema, la actitud hacia el papel desempeñado por España en el importante proceso de la historia hispanoamericana está visto con una objetividad matizada de comprensión realmente valiosa. A la luz del libro de Jean Franco, y con especial intensidad en su preámbulo, la actuación de España en tal proceso queda en líneas generales bien explicada por las aristadas e implacables coyunturas históricas y sus sucesivos desenvolvimientos; España, además, no se limitó a conducir o intervenir en el curso de los hechos: se transfundió en la empresa de la Conquista, cuyo largo y difícil desarrollo «modificó a la propia España —escribe la autora— casi tanto como España al continente americano».

En ordenados y minuciosos capítulos, cuya riqueza ensayística cae bastante más allá de la mera erudición fría de lugares, nombres y fechas, comparecen a lo largo del volumen las etapas formativas y realizadoras del quehacer literario hispanoamericano. La independencia y la emancipación literarias continentales, de Río Grande a la Patagonia; el nacimiento y fusión de las literaturas y tomas de conciencia nacionalistas, diversas pero coincidentes y peculiarmente reflejadas en los personajes del gaucho y el indio; los posteriores avances del positivismo y el liberalismo, con cuantas variantes se derivaron de ellos hacia un necesario y profundo cambio de las sociedades coloniales y postcoloniales; la entrega que siguió a lo que Jean Franco llama «el redescubrimiento del Nuevo Mundo»; el regionalismo y el realismo en el cuento y la novela, con sus reflejos de protesta social y de obras

pro indigenistas; los pasos y ecos del modernismo, encabezado por Rubén Darío y cuya ascendencia se prolonga hasta el presente; los de la poesía de vanguardia, con el impacto alcanzado por el dadaísmo, el surrealismo y el ultraísmo, movimientos de los que se derivara aquel creacionismo que contó entre sus fundadores al chileno Vicente Huidobro; los papeles entonces jugados por Méjico, Cuba y otros países, con sendos estudios especiales dedicados a César Vallejo, Pablo Neruda y Octavio Paz; el realismo mágico, en fin, y la novelística hispanoamericana de hoy, rematado todo ello por ricos índices y referencias, componen el muy sustancioso índice de esta «Introducción», designación que, creemos, se queda un tanto corta en este caso dados el afinamiento y la abundancia de cuanto en el volumen se ofrece.

Dos objeciones a un libro que, como éste, abarca desde textos indígenas de la Conquista hasta las últimas producciones de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Benedetti, Carlos Fuentes o Mario Vargas Llosa, podrían ser su total o parcial desatención a ciertos focos de las nuevas letras centroamericanas —que cuenta, en Nicaragua por ejemplo, con poetas de primer interés ni aludidos aquí— y a las del Caribe, Cuba en particular, cuyo último movimiento literario, proveniente de la nueva situación nacional, no deja de revestir particulares significación e interés en el campo de la novela y del cuento, así como en el de la poesía. Sin duda, el guatemalteco Miguel Angel Asturias y los cubanos Alejo Carpentier y José Triana, aludidos y estudiados en la obra, son excelentes representantes de los dos territorios citados, pero están lejos de cubrirlos en exclusiva, y a Lezama Lima le son dedicadas dos líneas justas.

Sin embargo, estos «peros» pierden relieve a la hora de balancear los muchos valores del libro que puede reclamar el privilegio, reza la solapa editorial, «de ser el primero de su clase en inglés». Por nuestra parte, no sabemos de otro, en inglés y dedicado al tema, más extenso, completo y enriquecido por las inserciones bilingües de textos, las bibliográficas, etc. No digamos que no exista, sino que no lo conocemos, y, desde luego, no es éste el primer tratado en aquel idioma que sobre literatura hispanoamericana llega a nuestras manos.

Al margen ya de toda primacía competitiva, la obra de Jean Franco es un trabajo de primera categoría, indispensable desde su aparición al lector y al estudioso anglosajones interesados en el vasto tema de que trata y cuya pujanza actual gana adeptos día a día en cualquier lengua y meridiano.—F. Q.

VIRGILIO SERAFINI: *Musa Ispanica.* Saggi di Cultura Moderna, Editorial Ciranna, Roma, 1969.

La creciente atención hacia las literaturas de lengua castellana por parte de los medios culturales italianos —atención que, al menos en gran parte, hay que cifrar en los vigorosos avances de las letras hispanoamericanas actuales y en la significación internacional de sus nombres mayores— viene produciendo una copiosa serie de trabajos críticos en torno a aquellas literaturas; a decir verdad, y según recordamos, hace muy pocos años cualquier texto italiano dedicado a obras o autores hispánicos era una auténtica *rara avis*...

En este volumen, que hace el número 25 de los «Ensayos de Cultura Moderna» de la Editorial Ciranna, Virgilio Serafini realiza un estudio de la vida, la obra y la poesía de dos poetas españoles, Antonio Machado y Emilio Carrere, y de dos hispanoamericanos, el nicaragüense Rubén Darío y el guatemalteco Miguel Angel Asturias.

La evidente promiscuidad o, digamos, disimilitud, de este conjunto de poetas, fue lo primero que nos llamó la atención al leer detenidamente el libro; en seguida, la belleza de casi todas las traducciones que de una selección lírica de la obra de estos poetas brinda el volumen. No es fácil, realmente, hallar versiones tan cuidadas y atinadas, en idioma italiano, de poemas en lengua castellana.

Sin duda, y refiriéndonos ahora a los estudios biográficos y críticos, Virgilio Serafini es un excelente conocedor no sólo de los cuatro poetas acerca de los cuales versa su obra, sino también de las circunstancias espaciotemporales que dieron lugar a su poesía, en especial por lo que se refiere a los españoles; a lo largo de las páginas de *Musa Ispanica* podemos intuir, y a veces identificar claramente, una profunda experiencia personal del autor en las tierras y con la obra de Antonio Machado y del singular Carrere, «el último romántico», un autor bastante olvidado hoy y para el que prevemos un retorno, parcial al menos, en la atención de los nuevos poetas españoles neorrománticos y neomodernistas.

En cuanto a los textos dedicados a los hispanoamericanos Darío y Asturias, quizá pueda echarse de menos, sobre todo por lo que respecta al nicaragüense, un rastreo más suficiente del influjo que sus respectivos ambientes de origen ejercieron en su obra; el europeísmo de Darío, sus acarreos de filiación española y francesa, hacen olvidar muy frecuentemente, y no ya sólo a autores no hispánicos, la poderosa huella que su Nicaragua natal dejó en su poesía y, con mayores o menores intensidad y evidencia, a lo largo de toda su vida.—FERNANDO QUIÑONES *(María Auxiliadora, bloque Azul. MADRID).*