Sección bibliográfica

AMERICA Y ESPAÑA: HISTORIA CRITICA

Historia de América Latina. Hechos - Documentos - Polémica. Madrid, Editorial Hernando, 1978. Cuatro volúmenes aparecidos: I. Miguel Angel Ladero Quesada, *España en 1492;* II. Mariano A. Aguirre, *América antes del descubrimiento;* III. Rafael Ruiz de Lira, *Colón, el Caribe y las Antillas;* IV. David Viñas, *México y Cortés.*

«Una obra perfectamente documentada, que se aparta tanto de los dogmatismos triunfalistas de la nación conquistadora como del nacionalismo xenófobo e indigenista», anuncia el folleto de promoción de esta *Historia de América Latina.* Esta declaración, visible en los cuatro volúmenes aparecidos y que comentamos, vale ya para señalar el mérito y, a la vez, el esfuerzo superador de dos extremos del enfoque histórico, más panfletarios que científicos o, peor aún, más mixtificadores que inquietos por introducir la duda rigurosa o la conclusión desprejuiciada sobre una historia tan dominada e invadida (hasta ahora) por los intereses del poder disfrazados de respeto a la verdad. De uno y otro lado del espectro, la historia se ha deslizado por el pantano de la ideología moral, contando unos el triunfo del espíritu y la civilización, soñando otros con la Arcadia del Buen Salvaje-Pobre Víctima. Hablar de duda rigurosa supone, en este caso, defender también los interrogantes como un factor más (¿o como base dinámica?) de la investigación científica.

La *Historia de América Latina* ha sido estructurada y revisada por David Viñas. Los distintos volúmenes están escritos por especialistas españoles y latinoamericanos, con la coordinación de Gregorio Gallego y la dirección editorial de Florentino Pérez. Los 18 volúmenes previstos se organizan en seis módulos conceptuales. De los ya aparecidos, los dos primeros constituyen el Primer Módulo. Los volúmenes 3 y 4

integran el Segundo Módulo, que se completará con uno sobre *Pizarro y el Imperio de los Incas* y otro sobre la *Expansión de la conquista.*

La estructura por módulos se propone como medio para romper con el fragmentarismo (o su otra cara, el criterio acumulativo) de las historias tradicionales. Cada enfoque (en España, y el período contemporáneo en América) conserva una relativa autonomía que permite, en última instancia, desarrollar los nexos, cómo se interpenetran e influyen situaciones. Este método, además, es útil en un caso como el de España en su descubrimiento y conquista de América, entendido este proceso como intersección de culturas.

Cada uno de los volúmenes incluye, al final, dos apéndices: uno dedicado a documentos y polémica; el otro, a la cronología de los hechos. Por otra parte, existen cuatro índices: onomástico, toponímico, de ilustraciones y general. Tanto la organización de la obra como el accesible tratamiento de los temas (que no excluye el rigor y la fundamentación erudita) explica y permite afirmar que los receptores de esta historia se inserten en una amplia gama que va desde el lector especialista (profesor o investigador) hasta el estudiante o, sencillamente, el lector no avisado pero curioso.

El libro de Miguel Angel Ladero Quesada, *España en 1492,* concluye con la necesidad de apagar todos los espejismos ideológicos que, mecánicamente, interpretaban el período de los Reyes Católicos o como «estampa idílica» o como «opresora y negramente reaccionaria». Esta toma de distancia comprensiva implica una lectura del proceso histórico que no puede negar, a riesgo de caer en una parcialización falsamente «objetiva», el significado simbólico que asumieron los reyes, contemporáneamente, al articularse (como continuo) con la cruzada franquista. Aunque con una práctica ajada del imperio.

El volumen que escribe Ladero Quesada comienza explicitando el vínculo entre la época de los Reyes Católicos y el desarrollo del sentido de «nación española». Por lo tanto, cómo se va conformando España como Estado moderno. En esta perspectiva, la unidad lingüística castellana se interpreta no como imposición política, sino como resultado de un desarrollo autónomo.

Con el objetivo de situar ampliamente el «estado» de España en 1492, los distintos capítulos del libro hablan de la población y la estructura social, las actividades económicas, el poder político y sus medios institucionales, la organización eclesiástica y la reforma religiosa; judíos, conversos, Inquisición; las relaciones con el Islam; las islas Canarias como Nueva Castilla del Atlántico; la política europea de los Reyes Católicos, el contraste entre indígenas y europeos, etc.

En el capítulo referido a población, los índices demográficos con-

firman, por un lado, la situación de las distintas regiones españolas y fundamentalmente, dentro de la armazón conceptual de la colección, las relaciones con América. Es el caso de Extremadura, a la que Ladero Quesada define como «patria de tantos futuros emigrantes». Dentro de la estructura social destacan las referencias a los privilegios del estamento aristocrático, los vínculos entre los reyes y ese estamento, las distintas realidades sociales de la familia, el linaje y el bando, los campesinos, las sociedades urbanas y, dentro de ellas, el estrato de los marginados.

El análisis de la acción política de los Reyes Católicos es importante, sin duda, para acceder a una visión más aguda de las necesidades de España y su búsqueda de expansión y conquista en los finales del siglo XV. Los lazos con las instituciones medievales, la consolidación de la monarquía, todo ello articulado por lo religioso, son algunos de los elementos tenidos en cuenta. No hay que dejar de lado la propia formación del rey Fernando, a partir de los «doctrinales» para «regimiento de príncipes». Ladero Quesada atenúa el tópico según el cual Maquiavelo, «al escribir su obra *El príncipe,* tomó a Fernando el Católico como modelo de político que habría practicado las ideas sistematizadas por él en su libro, pero esto es bastante dudoso, aunque las disposiciones políticas excepcionales de aquel rey le permitieran discernir principios de gobierno sobre los que después teorizó el secretario florentino».

Resulta ilustrativo confrontar estas ideas con las que desarrolla David Viñas en su *México y Cortés.* Aquí aparece explicitado, con abundancia de datos, el *proceso* de la conquista de México. Se desvela la fusión cortesiana entre diplomacia y violencia, y cómo aprovecha las contradicciones de cempoaleses y tlaxcaltecas frente a Moctezuma. Las tácticas concretas de Hernán Cortés y su coincidencia con la teorización política y militar de Maquiavelo «lo muestran como un sagaz *condottiero* de su época». Discusión de Ladero Quesada que implica la respuesta de David Viñas: el *príncipe* es, más que el monarca, el propio conquistador.

España en 1492 desarrolla los problemas religiosos y, desde las relaciones internas con judíos y moros, va avanzando hacia otras externas, como la actitud con respecto al Islam norteafricano, que «obedece tanto a los lazos de una vecindad inexcusable como a la aplicación práctica de la ideología de cruzada y los intereses mercantiles y depredadores propios de aquella época». En este camino, tendente a delimitar la coherencia política del proyecto de la conquista y la colonización, se encuentra el capítulo dedicado a las Canarias: primeras exploraciones (desde el siglo XIV); disputas entre castellanos frente a

las islas, semejantes a las que ocurrirían después en América; coincidencias de organización social con el Perú de los incas.

Los últimos capítulos abordan la política de los Reyes Católicos frente a Portugal y Navarra, Italia, Francia e Inglaterra; y un panorama sobre el desarrollo de las ciencias, las humanidades, las artes y las letras en esa España de transición entre el medievo y el renacimiento. Como aclara Ladero Quesada —y esto debe entenderse en el contexto de su propio libro y en el de las líneas metodológicas de la *Historia* en su conjunto—, «no se trata más que de poner al alcance del lector unos conocimientos sobre los que pueda formar opinión y unas indicaciones para que los amplíe posteriormente según su voluntad».

Mariano A. Aguirre, autor del segundo volumen, *América antes del descubrimiento,* comienza refiriéndose a los orígenes de los pueblos americanos. En la explicación y confrontación de las distintas teorías, más o menos científicas, no faltan «las autorreflexiones mitológicas y los relatos de los informantes de los pueblos precolombinos» ni «las interpretaciones enmarcadas en la teología». Se suceden, entonces, los mundos consecutivos (cataclismo y regeneración) en los aztecas, el mito platónico de la Atlántida, las teorías de Darwin y Ameghino, el concepto de «unidad racial» del hombre americano según Ales Hardlicka, la refutación de Canals Frau y, desde el punto de vista lingüístico, la de Walter Krickeberg. A partir de Paul Rivet, surgen las teorías sobre el origen polirracial, como la de Mendes Corrêa, Montandon, Imbelloni y otros. La polémica sobre los orígenes de los pueblos americanos sigue viva. Lejos de una visión cientificista de corto alcance, los aportes mitológicos y legendarios sirven, sin duda, de elementos reveladores de distintos modos y estadios de concepción del mundo. Más aún si tenemos en cuenta que la conquista supuso en gran medida el conflicto, a veces y toda inconciliable, entre dos culturas y/o estadios de la historia del hombre.

En el capítulo titulado «Dialéctica de la evolución», Aguirre analiza los problemas de la caza, la pesca y la recolección; alimentos y cestería («elemento concomitante de la recolección»); revolución agrícola; cultivos y procedimientos; cosechas, herramientas e irrigación; sedentarismo y población. La evolución puede seguirse, además, a través de la sinopsis cronológico-cultural. Se parte de una primera gran diferenciación entre las culturas precolombinas: las más avanzadas en Mesoamérica (México, Guatemala, Honduras y parte de Nicaragua) y en gran parte del sistema andino sudamericano (Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, noroeste argentino y norte de Chile); las menos avanzadas, donde el exceso de humedad no favorece el sedentarismo, como el Ama-

zonas, las llanuras argentinas y América del Norte. Se señalan excepciones: la isla de Marajó, en la desembocadura del Amazonas, y los indios pueblo, en América del Norte.

A través de una descripción minuciosa y bien fundada, se puede penetrar en el conocimiento de los principales núcleos indígenas de América del Norte; de las dos tradiciones fundamentales de los pueblos de América del Sur: la cultura de nódulos y lascas, con habitantes recolectores y cazadores rudimentarios, y la de los cazadores superiores con puntas de proyectil. Finalmente, se analizan las supervivencias de los recolectores (provincia de Buenos Aires y Patagonia, en Argentina, por ejemplo) y la peculiaridad de los *concheros,* característicos de la pobreza y el nivel más primitivo de vida en la costa, tanto atlántica como del Pacífico.

Especial referencia merece Brasil y sus distintas áreas de poblamiento y cultura: la cuenca amazónica, Brasil central y Brasil meridional. En cuanto a Mesoamérica, Aguirre comienza ordenando el material en un cuadro sinóptico con datos de cronología y cultura del México prehispánico. Hay un desarrollo exhaustivo de las tres etapas (y sus subdivisiones) de la cultura mesoamericana: preclásica, clásica y posclásica. En la primera se otorga relevancia a los diversos valores simbólicos de las estatuillas femeninas, los rasgos propios de los olmecas, los tarascos, y aquellas culturas que, establecidas en el valle de Oaxaca, abren la llamada época clásica: zapotecas y mixtecas. De estos últimos, Mariano Aguirre destaca la construcción del *Palacio de las Columnas,* definido por Alejo Carpentier como un ejemplo de barroco precolombino.

Los distintos aspectos de la época clásica, desde Teotihuacán hasta la función de los sacerdotes, y el caso de totonacas y huastecas, se ven ilustrados por textos de poesía significativos del apogeo de la «ciudad de los dioses», así como de la construcción de las pirámides «adoratorios».

El último período incluye datos sobre el imperio militarista de los toltecas, los problemas de dispersión y las invasiones chichimecas, entre los siglos XIII y XV.

El estudio del área andina, junto con las civilizaciones preincaicas, y de las civilizaciones periféricas, da pie al último capítulo sobre las altas culturas: aztecas, mayas e incas. Sociedad, economía, distribución de la tierra, religión, artes y ciencias, los juegos y la música, el comercio, la vida urbana, etc., son algunos de los aspectos desarrollados. Si tenemos en cuenta, entre otros méritos, la atención dada a culturas menos estudiadas o poco difundidas (como es el caso de las que se incluyen en el conjunto de las «civilizaciones periféricas»), se puede afirmar que el libro de Mariano Aguirre constituye un excelente mate-

rial de consulta por esa visión integral de los pueblos americanos, del Norte al Sur. Desde la perspectiva más amplia de la colección, cualquier alusión a los móviles de la conquista, y su propia dialéctica, exige revisar los matices culturales del continente americano antes del descubrimiento.

El módulo segundo se abre con el volumen 3: *Colón, el Caribe y las Antillas,* de Rafael Ruiz de Lira. Nuevo enfoque —y ampliación, en tal sentido, del libro de Ladero Quesada— desde las condiciones europeas y españolas. El primer capítulo sintetiza, rigurosamente, los factores históricos que coadyuvaron el proceso de los descubrimientos. La necesidad de expansión de mercados es el principal objetivo, en la misma línea de apertura del Mediterráneo y de las rutas de Oriente a través de las Cruzadas. Ante la crisis y cierre del comercio con Oriente y su consecuencia: el encarecimiento de los metales preciosos, las especias y las sedas, la búsqueda de otros mercados se hace inevitable. Ruiz de Lira refleja la coexistencia de formas de organización precapitalistas (incipientes) con el proceso de exportación de formas de organización bajomedieval a las colonias. La base «evangelizadora» (la cruzada) se articula con los intereses comerciales: los esquemas de pensamiento medieval con el impulso mercantilista.

Los descubrimientos son, además, «síntesis de los conocimientos científico-técnicos». En el siglo XV se va dando una superación gradual de la teoría tolemaica, se produce un importante desarrollo de la aritmética, la cartografía y la astronomía. Por otra parte, merece destacarse la influencia de las obras de Marco Polo, Roger Bacon, Pierre d'Ailly y del Papa Pío II, Eneas Silvio Picolomini, algunas de ellas bien conocidas por Cristóbal Colón. Otros datos de interés se refieren a los tipos de naves más frecuentes en la época, así como a la difusión del uso de ciertos instrumentos de navegación, como la brújula, el cuadrante, el astrolario, el manejo de los derroteros, cartas marinas, etcétera. Por su influencia en la difusión de la ciencia y la cultura, adquiere un papel relevante con respecto a las campañas colonizadoras la invención de la imprenta por Gutenberg.

Después de estos dos capítulos fundamentales para situar el contexto histórico y científico del descubrimiento, Ruiz de Lira se detiene en la personalidad de Colón y los «antecedentes inmediatos de la empresa descubridora». Detalladamente se describen los problemas de organización de los cuatro viajes de Colón, así como de los «viajes menores» que, simultáneamente, realizaron otros navegantes. En el *Memorial* de Cristóbal Colón, de 1494, época del segundo viaje, el almirante propone esclavizar a los indios para acelerar la evangelización y suprimir los hábitos de canibalismo. La violencia con los nativos dife-

rencia a este viaje del primero y es un dato de interés para reflejar las oscilaciones de la empresa colonizadora: el desajuste entre los principios cristianos ideales y la propia experiencia de sometimiento.

El período entre 1492 y 1501, aclara Rafael Ruiz de Lira se caracteriza «por la exploración de tierras, la esclavización y las luchas contra los pueblos indígenas, y la incipiente creación de fortalezas, enclaves comerciales y pequeñas villas y ciudades coloniales dedicadas a la explotación minera, la industria artesanal, la agricultura, la ganadería y los trabajos necesarios para el mantenimiento y desarrollo de estas primeras colonias». El autor analiza los sucesivos períodos de gobierno de las Antillas: Bobadilla (agosto de 1501-abril de 1502) y el sometimiento de los antillanos; Nicolás de Ovando (1502-1509), durante cuyo gobierno se realiza la efectiva ocupación colonial de La Española y la Corona española legaliza el régimen de servidumbre conocido como *encomienda.*

Durante el primer gobierno de Diego Colón (1509-1515) se producen conflictos con los reyes de España, las críticas de los primeros dominicos llegados a La Española por el trato dado a los indios, las leyes de Burgos que institucionalizan, no obstante, el régimen de encomienda. Lúcidamente, Ruiz de Lira registra el hecho de que «las haciendas haitianas, las reservas de indios brasileñas, los latifundios bolivianos y el huasipungo ecuatoriano no son sino la actual prolongación del régimen de encomienda del siglo XVI». En este contexto, es destacable un epígrafe de Richard Konetzke (que precede al capítulo 9) donde se revela el fetiche de la «pereza» del trabajador nativo: el desajuste entre su nivel de cazadores y recolectores y las exigencias del mercado capitalista explica que sólo la violencia del «trabajo forzado» hiciera posible su productividad.

Finalmente, el período 1516-1524 se distingue por la participación de los jerónimos, defensores de la causa colonial, frente a la defensa de un trato más humanitario para con los indígenas por parte del dominico fray Bartolomé de las Casas. Este, como solución al genocidio de los antillanos, proponía el recurso de la esclavitud negra en lugar de la indígena.

En el volumen 4, *México y Cortés,* David Viñas cree preciso alejarse tanto de la leyenda negra sobre la conquista española como de su correlato, el «victimismo»: «Síntesis, si se quiere. Condensaciones de lo grupal, si se prefiere.» Hernán Cortés y Moctezuma aparecen como representantes de lo español y de lo azteca, respectivamente. David Viñas continúa y desarrolla, en este libro, la idea de Pierre Vilar, para quien la conquista ha de ser entendida como «etapa suprema de la Reconquista».

En este último sentido hay un vínculo —ya esbozado en el volumen de Ladero Quesada— entre moros, canarios y aztecas. «Cortés iba a conquistar, pero su sagacidad —aprendida en los momentos más rentables de la *tradición reconquistadora* española— le indicaba que el talante de empresario presuponía costos sociales más bajos que el de simple cruzado.»

El proceso que culminará en la conquista definitiva de México abarca tácticas militares y diplomáticas. Su compleja lucidez, el «maquiavelismo» de Cortés, incluye avances, matanzas, retrocesos, resistencia indígena, destrucción de las imágenes religiosas aztecas, el papel de cruzado superponiéndose al de inquisidor. David Viñas logra conciliar el rigor histórico con el vigor del cronista, a veces detenido en la aparente frialdad del dato numérico desnudo, siempre narrador hábil y dinámico de los acontecimientos: sucesión lineal en ciertos casos; en otros, saltos de cualidad útiles para revelar la dialéctica entre las maniobras y contradicciones desde la corte española y la cotidianeidad azteca, poco a poco fracturada por el conquistador (dios implacable al que se venera y resiste) e, inclusive, por los antagonistas en el interior del imperio mexicano. El problema de la traición, visible en la alianza entre tlaxcaltecas y españoles, se corporiza en la figura de Malinche, compañera de Cortés, intérprete en el contacto entre indios y españoles, síntesis de «una gama de matices que van desde "la socia-matrona" hasta la "esclava-agradecida", involucrando a "la cautiva-melancólica" que se pasa la vida añorando su pasado entre los indios».

Un capítulo muy importante por su función englobadora es el que se titula «Dos concepciones religiosas incompatibles». A partir de un epígrafe de Jacques Lafaye se analiza el fenómeno de desestructuración provocado por la conquista, y su supervivencia y brotes en 1910, o «en los años de Pancho Villa y de Emiliano Zapata». Uno de los síntomas más claros de esa desestructuración lo constituyen los suicidios colectivos, frecuentes ante la derrota inevitable.

Hay algunos conceptos necesarios para comprender el sentido de los sacrificios entre los aztecas. Fundamental es la idea de «parentesco místico», vinculado con el valor regenerador de la sangre de los sacrificios. Según concluye Viñas, lo que en otras religiones se expresa por la abstracción simbólica, entre los aztecas se mantenía en el nivel de lo concreto.

El otro lado de este capítulo lo constituyen las referencias a los misioneros españoles, franciscanos y otras órdenes, con específica atención a Bartolomé de las Casas, y la Inquisición. Es cierto que hay datos exagerados en De las Casas, dice Viñas, «pero como los ochenta o setenta son miles de muertos, bestialmente ejecutados, despanzurrados

por perros o máquinas de tortura, lo cuantitativo se diluye como argumento precisamente en lo cualitativo». Por otra parte, interesa una visión afirmativa del papel de De las Casas: «no en contra del hombre español, sino a favor del hombre humillado».

En el último capítulo, Viñas establece los nexos entre feudalismo y modernidad, alrededor de la distribución de la tierra. Finalmente, analiza (o registra) el cambio de rol social —de conquistadores a funcionarios—: muerte del conquistador y emergencia del virrey.

Merecen un aparte en esta reseña la cuidadosa selección de ilustraciones y los documentos y testimonios que integran los apéndices, fundamentales para una lectura viva y a fondo del proceso histórico. Es decir, una lectura crítica, la única posible.—*MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 3.º izquierda. MADRID-13).*

I SEMINARIO INTERNACIONAL SANMARTINIANO

Madrid, 20 al 25 de octubre de 1980

La figura del general San Martín es estudiada por numerosos especialistas que se ocupan de la historia de América; sin embargo, la etapa española en la vida del Libertador (1784-1811) ofrecía todavía muchas zonas oscuras que se hacía necesario esclarecer para una comprensión más acabada de su gesta emancipadora. Este fue el propósito del I Seminario Internacional Sanmartiniano, organizado por el Instituto Sanmartiniano Español, con sede en Madrid, y que contó con el patronato de honor de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I, importantes personalidades del mundo de la cultura de España y Argentina y representantes diplomáticos de Argentina, España, Chile y Perú.

Se constituyeron dos secciones de trabajo: una referida a los Centros Sanmartinianos, su estructura y funcionamiento; las relaciones entre los diversos Institutos y de éstos con otras entidades culturales y los planes de actividad futura. En dicha sección participaron los presidentes y secretarios de los Institutos Sanmartinianos de Argentina, España, Chile, Colombia, Estados Unidos, Francia, Paraguay, Perú y Bolivia.

Una comisión académica formada por los doctores Pérez de Tudela y Moreno Cebrián, colaborando como secretarias las profesoras Angelina Benavidez y Beatriz Martínez, tuvieron a su cargo la segunda sección, que contó con la presencia de especialistas euroepos y americanos dedicados a la investigación de la etapa española de San Martín y de

su proyección en América. Los trabajos presentados abarcan una amplia cronología que se extiende desde los antecedentes familiares de San Martín hasta sus últimos años en Francia.

La ponencia de Eugenio Fontaneda Pérez (España) sobre «El abolengo y la genealogía de los Matorras» contribuyó eficazmente al esclarecimiento de la familia de la madre del Libertador, de raíces palentinas, en tanto que el profesor Flavio García (Uruguay) se ocupó del padre de San Martín y de su actuación en la Banda Oriental y en la zona de las Misiones Jesuíticas.

La situación de España a fines del siglo XVIII y principios del XIX se reflejó en dos importantes trabajos que permitieron evaluar el entorno social y político al que no supo permanecer ajeno San Martín. Nos referimos a «Política y sociedad en la España de San Martín», del doctor Cepeda Adán, y «El municipio español que conoció el capitán San Martín», que presentó el doctor Guillamón, ambos representantes de España.

La educación recibida por San Martín en España suscitó la inquietud del ingeniero Guzmán (Argentina), quien confrontó diversos testimonios que plantean la cuestión de los estudios realizados por el Libertador en el Seminario de Nobles. Por su parte, las ponencias de la profesora Nelly Ibis Rossi, sobre «Formación educativa del general San Martín»; la de Nélida Boulgourdjian, «El Seminario de Nobles a través de sus constituciones y reglamentos», y la del doctor Carmelo Sáenz de Santa María, acerca de las «Bibliotecas y laboratorios en el Colegio de Nobles de Madrid», reflejaron la dificultad que presenta este aspecto de la historia sanmartiniana.

El comienzo de la etapa española de San Martín se ubica en Málaga. El señor Villegas, de Argentina, se ocupó de las características de la casa donde vivió, y el doctor E. de la Cruz Hermosilla habló de Cádiz, el último sitio de la ruta del Libertador en España.

Por supuesto, no podía estar ausente el tema de San Martín y su paso por el Ejército español, ya que perteneció a él por espacio de veintidós años. El doctor Sisinio Pérez Garzón se refirió a la «Estructura organizativa de las fuerzas militares en vísperas de la crisis del Antiguo Régimen», visión que fue complementada por la ponencia del doctor Cepeda Gómez sobre «La crisis del Ejército español en el reinado de Carlos IV». Sobre la guerra de España con la Francia revolucionaria y el estado de las fuerzas militares se ocupó el doctor Enrique Martínez. Estos tres trabajos, muy bien documentados, interiorizaron a los asistentes al Seminario sobre los pormenores del Ejército español donde revistaba San Martín.

Un aspecto poco trabajado en la historia sanmartiniana había sido

la actuación de los hermanos de San Martín en el Ejército español; sobre ello nos informó la profesora Angelina Benavidez, de Argentina, a través de su ponencia «Los hermanos de San Martín y su paso por el Ejército español». El coronel Gárate Córdoba se ocupó de «Los compañeros de armas de San Martín», algunos vinculados más tarde, como jefes del ejército realista, a la etapa americana de la guerra de la independencia.

Sobre el entorno militar de San Martín entre 1788 y 1811 se refirió el coronel Salas López, y el general Sánchez de Bustamante, de Argentina, resaltó las virtudes militares en un trabajo que tituló «Impronta militar de San Martín».

Las vinculaciones entre San Martín y los españoles fueron objeto de análisis por parte del general Córdoba, de Colombia, quien resaltó la importancia de estas relaciones y su influencia en la trayectoria de la emancipación.

Rasgos desconocidos de la personalidad del general Francisco Solano, al que San Martín sirvió como ayudante de campo durante cinco años, fueron revelados por la profesora Beatriz Martínez, destacando aquellos aspectos que ejercieron una notable incidencia en la formación del Libertador y que constituyeron «el legado del general Solano».

El doctor Coccorese, de Argentina, explicó a través de su ponencia que San Martín «no malquiere a España, sino al régimen absolutista español», señalando el profundo amor que sentía el general por la tierra que lo formó, herencia que también destacaron las exposiciones del profesor Coloma Poblete (Chile) y del doctor Aceto Marini, de El Salvador. El primero habló de la raíz y formación española del Libertador, y el segundo, de la influencia de la ideología liberal española en el pensamiento democrático de San Martín.

Los representantes de Estados Unidos de Norteamérica también señalaron las vinculaciones entre San Martín y España—general Alvear Godoy—, y «el eco de la revolución sanmartiniana en los españoles residentes en Estados Unidos», el coronel Ernesto Montemayor.

La actuación de San Martín en América reveló a cada paso la presencia de su formación hispánica. Los temas referidos a esta influencia estuvieron a cargo, en primer lugar, de la doctora Reina Torres de Arauz, representante de Panamá, quien se refirió a «Las influencias culturales hispanoamericanas en la personalidad de San Martín»; en segundo lugar, el profesor Carlos Tissoc, del Perú, destacó la proyección de San Martín en América, y, por último, la doctora Joaquina Padilla, panameña, habló acerca de las monarquías como recursos de transacción en los sistemas de gobierno sudamericano.

Las relaciones entre San Martín y los jefes españoles del Perú fue-

ron objeto de un detenido examen por parte del profesor Julio César Chávez, del Paraguay, en tanto que el doctor John Fisher, de Inglaterra, presentó, con criterio científico, los elementos que componían la sociedad peruana en vísperas del desembarco de San Martín.

La Conferencia de Punchauca y su influencia en la gesta libertadora fue el tema abordado por el doctor Argañaraz Alcorta, y el doctor Gianello destacó la adhesión y admiración que despierta San Martín en el caudillo Estanislao López, de Argentina.

Los últimos años de San Martín, exiliado en Francia, atrajeron la atención del profesor Jacques Pinglé, quien señaló la decisiva ayuda de Alejandro Aguado, al tiempo que reveló aspectos sumamente interesantes de la personalidad del benefactor de San Martín. Los contactos del Libertador con jóvenes chilenos y peruanos que se educaban en Francia y las consecuencias en acontecimientos posteriores en América de dicha relación fue el aporte del doctor Demetrio Ramos Pérez en una interesante comunicación que llamó «La influencia de San Martín en la época cenital de los años cincuenta y su reflejo posterior».

La presencia de San Martín en la historiografía española y su tratamiento motivaron los valiosos trabajos del doctor Ramón Ezquerra Abadía: «Aproximación de la visión de San Martín en los historiadores españoles», y de la doctora Silvia Hilton: «La historiografía española sobre San Martín», coincidiendo en señalar tres momentos en la apreciación del Libertador: indiferencia, repudio y, a partir de la segunda década del siglo XX, una actitud más científica en el tratamiento del tema que se acrecienta cada vez más.

Una nueva propuesta metodológica para abordar la historia sanmartiniana fue hecha por el doctor Rodríguez Delgado, a través de su trabajo «San Martín en perspectiva sistémica». Las ponencias de los representantes del Perú, Gustavo Pons Muzzo y Carlos de Souza, resaltaron los principios filosóficos, políticos y sociológicos que rigen la obra del Libertador, y el coronel Berrios Escobar, de El Salvador, destacó la vigencia del pensamiento sanmartiniano en el mundo contemporáneo.

Los resultados de este I Seminario Internacional Sanmartiniano pueden ser considerados como muy satisfactorios, tanto en el aspecto académico como en el de la confraternidad hispanoamericana que suscitó. La próxima reunión se realizará en Lima (Perú), durante el año 1982, donde se seguirá ahondando la figura y obra del Libertador de América.
BEATRIZ MARTINEZ (Tutor, 38. Apt. 305. MADRID-8).

LEOPOLDO DE LUIS Y SUS PALABRAS GRISES

Nuestro poeta cordobés obtuvo el sevillano Premio Angaro 1979 con su libro *Igual que guantes grises* [1] y, recientemente, el Premio Nacional de Poesía. Este último galardón no sólo proclama la calidad de estos versos, sino que, en cierta manera, representa un 'reconocimiento' de su total obra poética [2].

Igual que guantes grises es un título que incita al lector desde la portada en que aparece. ¿Se encierra en él la clave poética del libro? ¿Resume comparativamente—«*igual que*»—su sentido primario o simplemente alusivo? ¿Surge de algún poema o verso? ¿Consecuencia del azar o delicado trabajo de conciencia? ¿Acaso punto de partida? La comparación igualitaria irradia una fulguración que se proyecta subconscientemente en la imaginación del que lee. ¿A qué se aplican estos «guantes», precisamente «grises», y no blancos o negros o de cualquier otro color?

Tratemos de comprender la transubjetividad de esta imagen, o su objetividad—si la tiene—, asediándola donde la encontremos, procurando aflorar de ella su significación posible. ¿Nos sugerirá insospechadas alegorías dentro de nuestra fenomenología poética, o será fiel a un sentido único y sostenido, verdadero *leit motiv* recurrente?

La primera cita—siguiendo el título del libro—se insinúa con variantes en el primer poema y que se titula «La palabra». Es ésta el «guante oscuro»—¿gris?—para asir «*el hierro incandescente / del ansia de justicia*», al mismo tiempo que «*concha pronunciada*» de la libertad. El poema «Los mitos» comienza y termina con la comparación que nos inquieta: «*Los mitos son igual que guantes grises.*» ¿Por qué? Porque protegen al hombre, transfigurándole la dura y cruel realidad que le condiciona y le circunda. Han encubierto su inocencia. Pero el poeta—el hombre de hoy—va despojándose de esos mitos, al enfrentarse consigo mismo, con el mundo y con la Historia. En el segundo verso de «Las aves» reaparece la afirmación primera de que son «*las palabras igual que guantes grises*». En el poema «Los muertos»—en que los vivos son los verdaderos difuntos, porque están «*apretando / el amor sus dedos de ceniza*»—parece que halláramos la mano que se guarda en aquellos «guantes grises»: guantes de vivos-muertos o de muertos-vivos. Muertos que viven en nosotros. La «ceniza» añade cromatismo funeral y patético a ese «gris» que colorea todo el libro [3]. La

[1] LEOPOLDO DE LUIS: *Igual que guantes grises*. Colección Angaro, Sevilla, 1979, 60 págs.

[2] Las adversas circunstancias vividas por la cultura española en las últimas décadas retardaron, sin duda, esta recompensa que habrían podido merecer con la misma justicia libros suyos anteriores.

[3] He aquí algunos ejemplos: «*gris* rosario de las decepciones», «llenándose de *gris* azul los ojos», «*grises* regimientos», «dos mujeres de rostro *ceniciento*», «sórdida escoria *gris* de las hogueras», etc.

imagen de la mano—en otro poema—se asocia directamente al guante y al gris metafóricos, en doble imagen fúnebre y elegíaca: «*y debajo del guante de ceniza / oculta el hueso su amarilla afrenta*». En «Extrañas radiaciones», Leopoldo de Luis revela ampliamente el hondo sentido de sus «guantes grises», suyos y de los hombres:

Alguien nos pone unos extraños guantes
para manipular la rosa ciega
que nos habita. Todo lo tocamos
con las manos atadas y cubiertas.
Acaso no tenemos manos, sólo
una piel falsa que la vida apresa,
que en el amor se posa, que recorre
la superficie amarga de la pena.
Una funda sombría donde, helada,
sus sensaciones pone la evidencia.
Tenemos miedo de dejar desnudos
los dedos que no son sino unas trémulas
radiaciones que mueven su tenaza
para satisfacer nuestra pobreza,
nuestra nada animal, nuestro reflejo,
que sume en su invisible cristal la indiferencia (págs. 50-51).

El hombre, con los guantes, defiende la vida—la rosa— que le habita, porque está manchado, purulento, y mata cuanto toca. Tampoco hay redentores que la salven. Pero acaso—en esperanza última—mañana gozarán otros hombres esa libertad que hoy es «*jaula rota*». En el poema final—«Las palabras»—, éstas devienen «*esos guantes que visten / los infinitos dedos del silencio, / esas manos cargadas de sentido...*»

Los «guantes grises» son, en última instancia, expresión simbólica visual y, obviamente, su simbolismo deriva de las manos de las cuales el guante es su vestido. Pero en este libro el guante es la palabra con que el hombre se cubre y se protege: los mitos que ha creado, soñando salvarse de la muerte. Mas hoy ha renunciado a esos guantes para enfrentarse desnudamente con su angustia y su miseria, su decepción, su enfermedad y su propia nada.

La coloración gris, además, imparte neutralidad, indecisión, ambivalencia, incertidumbre. En cuanto «*ceniza*», evoca el simbolismo cristiano que expresa duelo y humildad. Estos matices se irradian sobre el libro, acentúan su patetismo y contribuyen al tono pesimista que permea —casi sin esperanza—todos los poemas [4].

[4] Conviene no olvidar que el gris, al ser una combinación de blanco y negro—símbolos de lo positivo y de lo negativo—, es un color dual que entremezcla lo germinal y primal, el no-tiempo y la eternidad, lo inferior con lo superior. Su negativismo, por tanto, es parcial.

Cita inicial

Encabezan el libro el universal apotegma «*Homo homini lupus*» y una cita de Francisco Ayala en la que éste confiesa haber creído ingenuamente, en su «remota adolescencia», que era «factible un orden social donde la felicidad estuviera cumplida y garantizada». Al transcribir estas autoritativas palabras, el lector asume que el poeta las hace suyas. De hecho, los poemas, uno a uno, las desarrollan y corroboran, pero desde ángulos personales, subjetivos y, a la vez, históricos. El subjetivismo deluisiano nunca desmentirá la historicidad en cuyo plano vive y muere el hombre. La astucia y la crueldad, dentro de sí, batallan con su inocencia y su bondad, terminando por vencerlas. La tragedia individual lo es también de la Humanidad. Sin embargo, para el lector de naturaleza optimista, existe la esperanza implícita, pues recuerda que el lobo también puede ser cambiado por el amor y por la cultura [5]. A Leopoldo de Luis, por el contrario, sumido en su época, le cuesta creer en el místico ejemplo cristiano; aún más, hasta olvida a los autores clásicos o no puede o no quiere recordarlos, embargado por su pesimismo ontológico y existencial. Así, ignora a Isócrates, para quien ninguna condición humana era permanente. Tampoco parece aceptar el cambio heraclitiano. Niega que haya días gozosos tras la monótona y terrible tristeza del vivir, condenado al cáncer y al infarto. Y es severo consigo mismo y con el hombre-lobo. Según él, la acción del amor es débil, al no acordarse de aquella verdad aforística de Cicerón: «Nada es demasiado difícil para el que ama». Sólo un atisbo de esperanza, al final del libro, se alza tímidamente como un resplandor lejano: acaso el hombre del futuro logre esa felicidad que hoy no existe. Como si, súbitamente, hubiera recordado a Pitágoras, que afirmaba: «Sólo hay dos remedios para el sufrimiento del alma: esperanza y paciencia.» Como si, de pronto, recordara la moral estoica. Pero en este libro no hay cabida para el alma.

Estructura

Treinta poemas componen la indivisa estructura, sin secciones ni parcelas. Podría creerse que es lineal, al ordenarse los poemas sucesivamente. Pero al iniciar y cerrar el libro el tema de la palabra—ligada a su título—, parece transparentarse la configuración de un círculo, al unirse el principio con el fin: una órbita existencial que encierra todos

[5] La parábola de San Francisco de Asís—recordaba por Rubén Darío en su célebre poema—serviría de paradigma.

los poemas en un anillo temático, pues ellos mismos son palabra, son verbo. Principio y final del hombre, la palabra: alfa y omega de su vivir, razón de su existencia: *logos*. Si tal círculo se configurara estructuralmente, el libro irradiaría—como la rueda o la esfera—un símbolo de dinamismo psíquico. Al ser el círculo emblema solar universal de la eternidad se uniría al valor cromático del blanco que se integra en el gris dominante, corrigiendo levemente el fondo trágico del libro, abriéndolo a la esperanza del futuro como salvación posible de la Humanidad que hoy se cree condenada al caos, a la muerte y a la Nada.

Métrica

En *Igual que guantes grises* domina la métrica regular: los endecasílabos blancos, asonantados o con rima consonante, agrupados en cuartetos, en estrofas de cinco, diez, once versos o de número variable. En la parte central, varios poemas—del trece al dieciocho—son sonetos independientes, de corte italiano, pero otros se componen de varios sonetos que expresan variaciones del tema propuesto: «Soy un cuerpo» se compone de seis; «Noche somática», «Lobotomía» y «El hambre», de tres. «Lástima que no valgan los valores eternos» es un soneto en alejandrinos, forma que destaca al poema señeramente dentro de la urdimbre temática del libro. (He aquí un claro ejemplo de la pericia técnica de nuestro poeta.) Prevalece, pues, el rigor métrico. Leopoldo de Luis encauza y escande su mensaje dentro de una forma total nunca laxa, ni en libertaria ametría. Sus versos 'suenan', en gran parte, y 'lirifican' los naturales prosaísmos que le impone su temática. Cuando no aparecen la consonancia ni la asonancia, idea y sentimiento ganan libertad expresiva, pero pierden lirismo—por muy 'mecánico' y 'conceptista' que éste pueda parecernos en los ya mencionados sonetos—, y, en consecuencia, música.

La métrica deluisiana sirve a ese patético tono gris del libro y a su emoción viril, ronca y contenida: 'guante' melódico necesario para convertir en poesía la trágica historia del hombre en el mundo de hoy.

Temática

Los versos 'grises' de Leopoldo de Luis entretejen, en la estofa poemática de su libro, lo biográfico y los temas más esenciales para el hombre y el poeta contemporáneos: la palabra, la libertad, la justicia, la ignorancia humana ante las formas temporales y ante la realidad geológica; la búsqueda del amor que supla esa ignorancia, esa «*átona aso-*

fía», la enfermedad, el miedo—¡kafkiano miedo!—de la vida y de los muertos, la liberación de los mitos engañosos. Ante el tema de Paraíso Perdido—fundamental en la literatura y en la poesía española de posguerra—, la concepción deluisiana difiere de la de John Milton, de Vicente Aleixandre y de Luis Cernuda: el hombre contiene dentro de sí su propio paraíso, del cual un día es expulsado; no es su castigo, sino inexorable expatriación:

El paraíso está en nosotros mismos
y lo perdemos porque nos perdemos,
porque nos derrotamos, nos persiguen
nuestros propios ejércitos de pena,
nuestros ángeles tristes nos expatrían.

Aves de destrucción son las angustias del hombre, condenado a muerte: no caza al buitre, sino que es por él cazado. Es un hombre vencido. En él hay dos antagonistas: el que es y el que quiso ser se asesinan en él mutuamente. Hombre sin sueños ni idealismos. Tampoco sabe verse, pues proyecta su figura en un cristal sin azogue que no puede reflejarle. La muerte la intuye como un árbol seco, en un paisaje ceniciento, símbolo de la vida humana. ¿Ser pájaro? Imposible esperanza. El ser amado es un cuerpo condenado a muerte. Y el hombre se ausenta de sí mismo, lebrel que se persigue. Sólo el olvido es su liberación. Pero el hombre espía al que ha sido, «*vigilante del tiempo*». El hombre no es otra cosa que su cuerpo, irremediablemente ligado a él. El cuerpo no es posesión: es ser, es existencia. Y el cuerpo es «*nada*». Pero dos cuerpos juntos afirman su realidad. El hombre—ejecutor de su propia muerte—es el único responsable: «*soy mi propio daño / y el mismo pelotón que me fusila*». Ha fallado su motor. La vida está en la noche somática, en la noche fisiológica, y va «*a un alba de mentira mitológica / donde nos inventamos la alegría*». El ser es «*un metabólico suceso: / un canje de energía y de materia*» [6]. Duro hueso, arteria que se quema, estertor de esperma, balbuceo... El hombre es noche sucesiva. En «Lobotomía», el poeta pregunta por el hombre interior, por el yo puro, cercado por su sangre, en la prisión de su biosfera. Se ha evadido la interioridad de la persona. Y, de pronto, se rompe su «*triste e inútil maquinaria*».

Tremendamente patético es su testimonial poema—tres sonetos—sobre «El hambre», mal que no cura ninguna metafísica. Los mitos tratan de justificar su dictadura... Leopoldo de Luis no acepta que mientan: «*Historias celestiales no nos cuenten...*» Nada justifica la injusticia del mundo. Los valores eternos no valen para nada, y ninguna pu-

[6] (¡Qué lejos, aquí, el ser de Parménides!)

reza puede salvarse en el agua sangrienta. El hombre, insolidario, es incapaz de asumir las penas de los otros, «*cangilón de una noria llena sólo de su propia agua*». Todo da miedo al hombre: la luna, la noche, el día, la vida, la gente, abrir y cerrar los ojos... En las ruinas del solar —descrito pormenorizadamente—, dos amantes se aman: «*El amor solo nos salva / en un mundo de inhóspitas esquinas.*» El hombre, además, es un huérfano de sus cinco sentidos—«*manantiales*»—corporales. Todo se ha vuelto ceniza: «*Ya podemos decir que somos piedra.*» En «Hombre que se desnuda», éste—sin traje, sin nombre, sin sentimientos—va a hundirse en la tierra pantanosa para siempre. «Morir entre sus lágrimas» es una elegía a la soledad que está en alguna parte, pero que no se encuentra en el tumulto del mundo: soledad amada y desamada, «*pequeño cáncer*». Sin el hombre, no hay paisaje: él lo descubre, lo contempla y lo nombra. ¿Qué será del paisaje si las bombas exterminan a este pequeño dios que es el hombre?

No hay redentores en el mundo actual, y la esperanza ha muerto: «*Los viejos mitos ya no unen*» a los hombres, mientras crecen los «*terceros, cuartos mundos manejados / por complicados planes estratégicos / de primeras materias transferidas...*»

En «Pudiera ser mañana», el poeta admite—con humor triste—que la libertad y la justicia siguen siendo «*rosas utópicas*», pero enfermas de «*ictericia*»; y que los hombres de mañana seguirán creyendo en ellas. La leve esperanza de que puedan realizarse algún día emerge en su ánimo: «*Si ayer no fue, pudiera ser mañana.*» Pero, seguramente, volverá a repetirse la misma vieja historia. Otra leve esperanza cierra el libro: acaso puedan las palabras desintegrar los refugios del hambre y de la injusticia, pues «*Las teje densa urdimbre solidaria, / un hilo humano las hilvana y cose*» fraternalmente. Si en algo cree Leopoldo de Luis es en la salvación final por la palabra.

Historia, antropología, ontología, biología que asume la metafísica, se funden en un todo en estos poemas dolorosos, desolados, cuya única esperanza son las palabras, «*guantes grises*» del hombre.

Maestros

En algunos poemas se insinúa el diálogo tácito de Leopoldo de Luis con los grandes maestros: con Antonio Machado—poeta de la palabra verdadera—, con Vicente Aleixandre, con Luis Cernuda y hasta con John Milton, directamente mencionados en ciertos versos, y a quienes responde o contradice con su amarga desolación. Otros—por su léxico, su metafísica o su mensaje social o simplemente humano—nos recuer-

dan a Quevedo y al Dámaso Alonso de *Hijos de la ira.* Pero en el poeta cordobés no hay cólera, sino fatalista aceptación del triste destino del hombre y de su condición humana, sin que esto quiera decir que admita ninguna clase de senequismo, pues se rebela contra todos los mitos, ya sean religiosos o filosóficos.

Estilística

La temática de su libro—situado en nuestro presente—obliga a Leopoldo de Luis a usar un lenguaje consciente y voluntariamente prosaico, al referirse a las realidades de nuestro mundo actual, a la ciencia, a la técnica, al cuerpo del hombre, atacado por la enfermedad y la angustia. El mensaje social, por otra parte, exige la alusión sociopolítica. Pero la patética ironía que impregna los versos, la utilización de antítesis y contrastes, la magnificación y la reducción, humanizaciones, animalizaciones, cosificaciones—«*el tiempo, como extraña dentadura*»—, la materialización espacial del hombre, el simbolismo cromático, etc., son recursos poetizantes de buena ley que Leopoldo de Luis sabe emplear con toda maestría y adecuación trascendente. Algún verso de hondo lirismo, no obstante, emerge de este magma trágico: «*Este árbol solo en tierra de ceniza.*»

Final

Igual que guantes grises es un libro verdadero, de sangrante sinceridad, en el que el 'yo' se confunde ontológicamente con el 'nosotros'. Leopoldo de Luis, en él, se ha hecho carne del hombre actual. La vivencia personal asume la vivencia colectiva y universal. Patético y desolado cosmos que, a veces, nos recuerda el patético y desolado *Mundo a solas,* de Vicente Aleixandre.—*CONCHA ZARDOYA (Virgen de Iciar, 21. EL PLANTIO. MADRID-23).*

ANIBAL NUÑEZ: *Taller del hechicero,* Balneario Escrito, Valladolid, año 1979.

La naturaleza de su obra anterior (*Veintinueve poemas,* en colaboración con Angel Sánchez, Salamanca, 1967; *Fábulas domésticas,* Ocnos, Barcelona, 1972) y la poética—en la que, aparentemente, dicha

obra se sustentaba (cf. *Poetas españoles poscontemporáneos,* El Bardo, Barcelona, 1974, págs. 237-238)—hizo que buena parte de la crítica se sintiera tentada de ver, en ella y en su autor, un simple epígono de la poesía anterior más inmediata: la de la generación o grupo de Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Angel González, José Angel Valente..., etc. Que esto no es así nos lo demuestran, frente a toda duda, dos hechos: *a)* uno, que, aun cuando hay en Aníbal Núñez (Salamanca, 1945) una actitud de contemplación crítica y de asunción irónica de la realidad, tal actitud y contemplación se aparta no poco del eje paradigmático de los poetas anteriores, al no basarse en una posición ética, sino más bien en un rechazo de índole estética, que se convierte en un lúcido juego de hacer y deshacer esa realidad desde los componentes integradores del lenguaje; *b)* otro—éste común a la mayoría de los poetas nacidos entre 1939 y 1945—, que su dicción (y así lo expresa, de manera precisa, en su poética) no es ajena a ciertas prácticas de escritura experimental, al modo de la realizada por los jóvenes que, hacia 1970, recibieron la denominación, ya acuñada, de *novísimos.*

Ahora bien: Aníbal Núñez no es, sin embargo, un *novísimo,* como tampoco, creo, un epígono de la promoción inmediatamente anterior a él. Aníbal Núñez pertenece, por razones estrictas de escritura (y acaso de edad), a esa línea—no sé si de transición, apertura o disidencia—que definen los nombres de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, Ramón Irigoyen, Jesús Munárriz, José María Alvarez y, tal vez, José Miguel Ullán. Unos nombres cuyas obras todas presentan elementos comunes, rasgos paralelos, modos simultáneos, a medio camino entre la memoria, transformada, de la creación anterior y la poética—no del todo aceptada—de la promoción siguiente. Poetas, pues, duales, en razón de su ubicación cronológica; pero también totales, en razón de su manifiesta y plural singularidad. Partícipes de dos tendencias inicialmente opuestas, su afirmación ha consistido, fundamentalmente, en eso: en la defensa de su individualidad. Lo que les ha permitido —y también obligado a—llevar a cabo una difícil y no siempre bien entendida labor de equilibrio, cuyos riesgos más graves han sido los derivados de la oscilación hacia uno u otro de esos dos sentidos.

Entre labor de equilibrio y riesgo de oscilación ha transcurrido el quehacer poético de Aníbal Núñez, quien ha sabido mantener una posición independiente (a veces, incluso, marginal y marginada), que ha de verse como el resultado de la interacción, en él, de: 1) una actitud hipercrítica frente a esos dos modos de dicción que la historia presenta enfrentados; y 2) una permeabilidad inteligente para con todo lo que no fuera perlático ni esclerótico. Eso es, me parece, lo que informa—a

nivel teórico—los sustratos de su indagación y, de modo más concreto, lo que se explicita en su última entrega, *Taller del hechicero,* donde se nos presenta, profundamente organizada, una aparente *no-unidad.* Así es, y hay que subrayarlo, porque, por un lado, encontramos que este *corpus* poético se agrupa y distribuye—como el cerrado *Cántico* de Guillén (cf. T. Navarro Tomás, *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca,* Ariel, Barcelona, 1973, pág. 347)—en torno al número cinco, el número de la doctrina retórica medieval (cf. E. R. Curtius, «Zur Interpretation des Alexiusliedes», *Zeitschrift für Romanische Philologie,* LVI [1936], págs. 113-137, y J. S. Lasso de la Vega, *De Safo a Platón,* Planeta, Barcelona, 1976, pág. 20), y, por otro, que dicho *corpus* altera y desvirtúa la matemática organización pentagonal que, dado el número de partes de que consta (I. *Escritos,* II. *Homenajes,* III. *Amores,* IV. *Estrategias,* V. *[Final]),* podríamos pensar constituye su estructura. Hay aquí, creo, un evidente rasgo de estilo, un signo de deliberada voluntariedad. Porque es aquí, precisamente, donde se nos manifiesta ese carácter de decidida afirmación, al que hemos hecho anteriormente referencia. Núñez ha sentado, en la disposición estructural del texto, las bases de una doble oposición: *a)* frente al poema largo, confesional y lógico de los sesenta, el poema breve, a-referencial y braquilógico; *b)* frente a la rígida estructura de los novísimos (sujetos, como es sabido, a la tesis 3 de Praga y a la normativa retórica del formalismo ruso, alternadas con los principios del *New Criticism* americano), la opción agresiva que supone una estructura a-estructural, una disposición flexible del cuerpo poemático, cuyas partes, arquitrabadas todas bajo la acción organizativa de una unidad numérica superior (el cinco), reciben su propia e íntima unidad no del arquitrabe matemático que le sirve de vínculo, sino del difumino que reduce los trazos más firmes de su textura geométrica a una línea de puntos imaginarios, potenciadores, al máximo, de su misma tensión. Una tensión común no sólo a la entidad de los poemas, sino también al todo en su conjunto.

Aníbal Núñez practica, además, junto a (y desde) esa escritura fragmentaria, continuadora, en parte, de Höldetlin y Char, de Ponge y de Sollers, un tipo de realización que supone, en sí mismo, una divergencia de todo el aparato teorético-conceptual, en que se apoya su generación. Pienso, sobre todo, en poemas de evocación histórico-cultural, en los que, contra todo pronóstico del título, hallamos una deshistorización de lo historizable y una historización de lo menor, de lo anecdótico. Así, en «Waterloo» o en «Pebetero», donde puede leerse: *Que me traigan el humo dijo Ciro / y le trajeron todas sus victorias.* Una concisión, muy próxima a lo epigramático, observamos en «Solución

al enigma de J. Donne» *(Antes de conocernos ya sabíamos / que sólo nos habíamos olvidado);* una alusión a las autoctonías hay en «Del himno de los locos mesetarios» *(Aunque el mar sobrepase nuestras torres / pisamos tierra firme en luna llena).* Y una intensidad más significativa que la brevedad de sus significantes traducen poemas como «En» *(En el anochecer tu ausencia traza / un mapa fidedigno de nuestro territorio)* o «Madrigal» *(Tus ojos de ese verde / que no sube la bolsa ni los corceles pastan / —corceles son caballos guerreadores— / Tus ojos / que me cuentan de fértiles inundaciones cíclicas).* Por último, una ironía—enamorada y melancólica—atraviesa las páginas del libro y confiere a lo escrito climática unidad. *Taller del hechicero* es, insistentemente, eso: ironía de sí, burla constante hasta del enunciado mismo, pictograma de una desolada delectación, crónica de un contenido y sugerente nihilismo, que anula su unidad en la respuesta que interroga. Libro, pues, éste, como he dicho, singular, ampliador de sí, personalísimo.—*JAIME SILES (Plaza de la Reina, 3, 6.º A. SALAMANCA).*

ESTHER TUSQUETS: *El amor es un juego solitario,* Lumen, Barcelona, 1979.

En esta segunda novela de Esther Tusquets vemos un a modo de continuación no sólo estilística, sino también ambiental, de su primer título. Por eso ésta no puede ya sorprendernos, aunque sea igualmente fascinante, pero un poco «matada» por el recuerdo de la anterior, de la que conserva todos los elementos.

No es fácil encontrarse actualmente novelas que sean en sí mismas un juego, y que encima ese juego, tal vez incluso por serlo, proponga una tan clara crisis de identidad, como es el caso de esta excepcional novelista.

El fundamento, o cuando menos principio, de esta crisis lo encontramos en las imágenes del recuerdo, esto es: de la infancia, a la que se quiere reconocer, sin lograrlo nunca del todo, y a través de ese reconocimiento del pretérito la comprensión lúcida de un presente que resulta a la postre igualmente inabarcable y escurridizo.

Para conseguir que sea, o que parezca, más asequible recurre magistralmente a la puntualización del tiempo, la ralentización de la vida, por la cual atrapa cada momento, pero siempre con suavidad y como si algo permaneciera aún flotando. La pintura del instante llega a ser cautivadora.

El marco de cada escena parece siempre exacto, con los elementos justos, sin que se le pueda añadir o quitar algo sin descomponer el cuadro, descrito con un exquisito primor y elegancia. En esta obra, el cuadro interior es más neto, más distinto, pues aquí parece, si no ajeno, sí ignorado el mundo exterior, con lo que gana en intensidad. Ampliar ese mundo relacional de tres personas con otras notas marginales hubiese sido un error en el que inteligentemente Esther Tusquets no ha caído.

Otro importante elemento es el manejo de las obsesiones que nunca llega a parecer que existen, o que no existen como tales obsesiones, pero que están constantemente presentes, intentando los personajes un desquite de sí mismos, de sus frustraciones pretéritas, de sus incapacidades, con todo lo que supone de renuncia a su propia personalidad. Aparecen conceptos que ya le son básicos, como el aburrimiento, tan propio y característico de una parte de la burguesía: tener la vida como un vacío difícil, e incluso imposible o improbable, de llenar. El fastidio de no saber qué hacer con la vida. Y surgen rencores, velados las más de las veces, como no queriendo admitir que existen, pero que van desuniendo, sin aparente razón, el mundo propio del mundo de los demás. La individualidad de cada uno de los tres es feroz, verdaderamente feroz y cruel, aunque sin conciencia alguna de culpabilidad. No se vislumbra siquiera la posibilidad de que alguno se adentre en otra esfera que no sea la suya. Esto, en ocasiones, nos provoca una sensación de narcisismo insensible, pues el propio yo tampoco está planteado en forma de absoluto. En este mismo sentido, el amor es una quimera. Sencillamente, los conceptos de cada cual son los que no tienen cabida posible fuera de sí, son absolutamente incomprensibles.

Y, no obstante, en esa aventura consigo mismo—en la que, por supuesto, no existe ninguna complacencia—hay una búsqueda desesperada, desenfrenada, desde luego imposible, del otro, de lo otro. Para afirmar su identidad tendrán que recurrir necesariamente a referencias de oposición en insoslayable dialéctica: no hay tesis sin antítesis. Y produce entonces, con esa maestría que tan raras veces se da, una situación de sitio, de bloqueo. Dentro de un ambiente mágico, fantasmagórico, se ha llegado a un estado irreversible, sin salida, y que, al cabo, hará que se aniquilen unos a otros. Procedimiento dialéctico que utilizará también en la gradación del ánimo de cada uno de ellos, que va ascendiendo progresivamente y antes de alcanzar la culminación de un posible triunfo se destruye para renacer seguidamente de sus cenizas e iniciar otra vez el proceso. Este proceso lleva consigo, como es natural, y discurre paralelamente al de cada escena, en donde consigue

sorprendentes efectos. Las situaciones, por otra parte, se entremezclan, y parece que hay algo inasible o misterioso que no se puede explicar.

Su forma narrativa es enormemente ambiciosa y que, de no tener un talento tan sobresaliente como el que hace gala Esther Tusquets, se hubiera desmoronado. Utiliza una palabra acariciante, con la que suavemente, como sin pretenderlo, nos va descubriendo cada elemento; imágenes que van formando un cuadro maravilloso en el que cada cosa va adquiriendo una vida y una función propia, sin que alguna que otra reiteración llegue jamás a abrumar. Se va sintiendo poco a poco el latido de la vida, y consigue el milagro, que verdaderamente lo es, de que la vida se parezca a la literatura, y no al revés, como hacen casi todos. Su exuberancia verbal nos acuna llena de sugerencias, sin que ningún adjetivo, ninguna pequeña palabra esté de más.

El único peligro, pero bastante grave, estriba en que de seguir por este camino sus obras siguientes nos suenen demasiado a las anteriores, parezcan ya leídas. El grave riesgo es que las novelas terminen siendo todas iguales.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

VICENTE LLORENS: *El romanticismo español.* Madrid, Fundación Juan March, Editorial Castalia, 1980, 599 págs. (colección «Pensamiento Literario Español»).

Buen momento editorial, sin duda, para el romanticismo español. Por una feliz coincidencia se ha producido recientemente la aparición casi simultánea de dos manuales que apartir de ahora serán obras de consulta imprescindibles para todo aquel que se acerque a nuestro romanticismo: la obra de Lloréns que vamos a comentar, *El romanticismo español,* y el tomo IV de la cada día más monumental (y, por ende, menos «manual») *Historia de la Literatura Española,* de Juan Luis Alborg (Madrid, Ed. Gredos, 1980). Por si fuera poco, Castalia ha reeditado no hace mucho el libro clásico de Vicente Lloréns *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834),* agotado desde hace mucho, monografía perfectamente complementaria (pues amplía determinados temas) del libro que vamos a reseñar.

El romanticismo español es un libro póstumo: desgraciadamente, la muerte se llevó a don Vicente Lloréns hace unos meses, arrebatándole la posibilidad de ver fuera de la imprenta un libro que es culminación y síntesis de muchos años de trabajo dedicados al romanticismo en España. Hemos llamado «manual» a su obra intencionadamente,

pues creemos que el autor se la planteó como tal: lo que quiso ofrecer es una visión de conjunto, una obra de consulta —en la línea de las de Allison Peers o Navas-Ruiz— que sintetizara su visión de la literatura española, en íntima conexión con la historia, entre 1814 (comienzos de la polémica calderoniana) y 1854. Aparecen incorporados al libro, muy bien integrados en él, los estudios anteriores de Lloréns sobre esta etapa: el ya citado *Liberales y románticos* y varios artículos monográficos que Lloréns había incluido en volúmenes misceláneos como *Literatura, historia, política* (Madrid, Revista de Occidente, 1967) y *Aspectos sociales de la literatura española* (Madrid, Castalia, 1974). Pero, a diferencia de sus trabajos anteriores, el profesor Lloréns ha preferido reducir aquí el aparato bibliográfico a lo imprescindible y ofrecer, sobre todo, sus impresiones de lector, su madurada visión del desarrollo histórico del romanticismo español. Cuando tanto proliferan los estudios críticos de segunda o tercera mano y la frondosa seudoerudición de pie de página, se agradece la lectura de un libro como el de Lloréns, que, ante todo, es el testimonio de un impenitente lector de dramas, novelas, ensayos y poemas románticos.

En la portadilla del libro aparece un subtítulo que nos parece muy elocuente: «Ideas literarias. Literatura e historia». Esos dos son, en efecto, los aspectos que más atraen el interés del autor a lo largo de la obra: de una parte, las ideas literarias vertidas por los románticos en sus producciones críticas, los temas que subyacen en sus obras de creación —en detrimento del análisis formal de las mismas—; de otra, la atención constante a la mutua interrelación entre historia política e historia literaria, un método de trabajo que, si en todas las épocas arroja resultados elocuentes, en el período romántico es sencillamente imprescindible.

De acuerdo con dicho planteamiento, el libro está dividido en tres partes: «La ominosa década (1824-1834)», «Década progresista y romántica (1834-1844)» y «La década moderada (1844-1854)». Pero antes se incluyen unas páginas dedicadas a «La polémica calderoniana», en las que repite Lloréns observaciones que ya hiciera en *Liberales y románticos*. El fue uno de los primeros en apreciar que en aquella polémica entraron muchos factores extraliterarios, fundamentalmente religiosos y políticos (identificación por parte de Böhl de Faber del romanticismo con el tradicionalismo y la reacción política), como vino a dejar claro hace un par de años el estudio de Guillermo Carnero. Hay en estas páginas iniciales de Lloréns palabras muy iluminadoras sobre el prematuro intento de Böhl, las causas de su necesario fracaso y el consiguiente desfase cultural vivido en nuestro país desde el arranque del pasado siglo.

La primera parte del libro, dedicada a la llamada «década ominosa», está a su vez dividida en dos capítulos: «En la emigración» y «Bajo la censura», pues «existieron al mismo tiempo dos literaturas españolas, que no siguieron igual rumbo y que por ello conviene estudiar separadamente» (pág. 32). El primero de esos capítulos, lógicamente, es en buena parte un resumen del contenido de *Liberales y románticos*, pues la atención especial está dedicada a los emigrados de Inglaterra: a la cabeza de ellos, Blanco White, que fue prácticamente descubierto por Lloréns y ha sido una de sus pasiones como investigador; después, Mora y Alcalá Galiano (tan distintos de los que años antes habían polemizado con Böhl), Mendíbil, Gorostiza, la obra en inglés de Llanos Gutiérrez y de Trueba y Cosío, etc. En cambio, son nuevas las páginas dedicadas a los emigrados de París, en especial Martínez de la Rosa y el duque de Rivas; particularmente valiosos nos parecen el análisis que hace Lloréns de *El moro expósito* y la explicación de la trayectoria ideológica de su autor. A este capítulo se añaden, en fin, unas páginas sobre la primera revista de carácter romántico que se editó en España, *El Europeo* (Barcelona, 1823-24), con especial atención a los artículos en que López Soler y Monteggia abren una nueva brecha en la difusión de las ideas románticas. Hay al final de este capítulo una observación interesante, pero es una lástima que Lloréns no saque más conclusiones de ella: «Por último —escribe— hay otro hecho digno de observarse. La introducción de las nuevas ideas de tendencia romántica había tenido lugar no en Madrid, sino en Cádiz, Londres y Barcelona. Por obra principalmente de un alemán españolizado, de un español anglificado, de un italiano y de un catalán» (pág. 191).

En vivo contraste con el ambiente cosmopolita y progresista en que se movieron los exiliados nos muestra Lloréns la imagen lamentable que ofrece la España de la década absolutista, dominada por una férrea censura que estaba casi siempre en manos de oscuros eclesiásticos escandalosamente incultos. En el mismo capítulo se ocupa del seudorromanticismo del *Discurso* de Durán y de algunas revistas de la época, exponentes en general de una actitud antirromántica; pero lo que, por encima de todo, queda claro en estas páginas es la radical incapacidad de muchos escritores de la época para comprender el significado profundo del romanticismo como expresión del mundo contemporáneo: «Pocas veces —escribe Lloréns— se llegó a comprender el sentido del romanticismo como movimiento literario del presente; el verdadero romanticismo, para muchos, era el antiguo, el de Lope y sus contemporáneos (...). Si luego apareció otro procedente del extranjero, concretamente de Francia, ése no fue sino un romanticismo exagerado y

falso. El nacionalismo, al que hay que hacer responsable de no pocas anomalías literarias, también lo fue de ésta» (págs. 208-9).

La segunda parte del libro es naturalmente la más extensa, pues está dedicada a los años en que el romanticismo español —tardío, breve, pero bastante intenso— alcanza su apogeo. Nos limitaremos a ofrecer al lector una enumeración de los temas que en ella se tratan, pues resumir el contenido de sus más de trescientas páginas sería una tarea que desbordaría los límites de una reseña. Los primeros capítulos están dedicados a recrear ante el lector lo que podríamos llamar la atmósfera romántica de aquellos años posteriores a la muerte de Fernando VII: la efervescencia política, las tertulias, el *Ateneo,* el efímero *Liceo artístico y literario* y, sobre todo, la eclosión de la prensa. No faltan las notas de sociología literaria, sin las que sería imposible entender adecuadamente este período: el importante aumento de la comercialización del libro y de la producción editorial, el hecho de que por vez primera haya escritores que viven de la pluma, los esfuerzos por hacer llegar la producción literaria a un público cada vez más extenso (gabinetes de lectura, folletines, obras por entregas), la fuerza que cobran las clases medias como público lector y en especial las mujeres, la avalancha de traducciones, son algunos de los aspectos, mejor o peor conocidos hoy en día, sobre los que Lloréns ofrece su inteligente visión. Unas páginas más adelante se insiste de nuevo en este enfoque en lo que concierne a las representaciones teatrales.

En el resto de los capítulos de esta extensa segunda parte podrá encontrar el lector el análisis de los diferentes autores según el género que cultivaron con predilección: novela histórica, costumbrismo, teatro romántico o poesía. Capítulo aparte merece, con toda justicia, la figura de Larra. El libro de Lloréns viene así a convertirse en una sucesión de pequeñas monografías unidas por un hilo conductor que no es otro que la conciencia que el lector adquiere, por encima de impresiones más o menos fugaces que intenten desmentirla —véanse, como ejemplo conocido, las ideas de García Tassara expuestas en la página 293—, de que la historia del romanticismo español es la historia de una frustración. Por otra parte, no tenemos más remedio que concluir algo que es archisabido, esto es, que de la larga nómina de autores estudiados se yerguen con fuerza propia y alcanzan la talla de lo que podríamos llamar románticos europeos, sin ninguna clase de peros, sólo dos figuras: Larra y Espronceda. Lloréns sale muy airoso del trance que supone escribir unas decenas de páginas sobre autores que podemos considerar ya bien estudiados y conocidos: los dos que acabamos de citar, además de otros como Zorrilla, Hartzenbusch o Mesonero, o incluso Enrique Gil, sobre el que disponemos de una espléndida y reciente monografía de Jean-

Louis Picoche. Junto a ellos aparecen autores muy poco estudiados e incluso casi totalmente desconocidos (nos referimos, por ejemplo, a Vayo, Cortada, Pacheco o Castro y Orozco), no con el afán de descubrir genialidades donde no las hay, sino con el de situar las obras más conocidas en el contexto de la producción poética, novelesca o teatral del momento.

La parte tercera y última, «La década moderada (1844-1854)», es mucho más breve; tal vez las limitaciones de espacio forzaron al autor a ser aquí bastante más sintético. Con todo, creemos que está muy bien vista y explicada por él la reacción antirromántica que se produce en España en la década de los cuarenta, una idea que, como insinuábamos antes, estaba presente a lo largo de todas las páginas anteriores; reacción que tiene dos caras: de una parte, se trata de una reacción política que persigue anular los efectos del liberalismo progresista: la burguesía, observa Lloréns, beneficiada con la desamortización, se hizo conservadora y lavó sus pecados pactando con la Iglesia; de otra parte, es una reacción literaria observable en la tendencia a retornar a planteamientos clasicistas: no se le escapan al autor pequeños detalles, como el hecho de que el tomo segundo de la Biblioteca de Autores Españoles se dedicara precisamente a Moratín (el primero, como es natural, fue para Cervantes) o la importancia que tuvo en esta reacción clásica la inauguración del Teatro Español, según el testimonio de Zorrilla. Pero en conjunto esta década resulta más desdibujada y contradictoria: en la prensa del momento, estudiada por Lloréns, nos encontramos, por una parte, con la difusión de la literatura alemana que lleva a cabo la *Revista literaria de El Español* o con un lúcido artículo de Hartzenbusch en el *Semanario Pintoresco Español;* por otra, con la postura ultraconservadora de una revista como *La Censura.* Asistimos a la reacción católica tradicionalista de un Donoso Cortés, no menos que al aproblematismo burgués de un Ventura de la Vega o un Campoamor, pero no es menos cierto que aún puede oírse el grito romántico de una escritora como Gertrudis Gómez de Avellaneda, y que por esas fechas otra mujer, Carolina Coronado, vierte en sus poemas un sentimiento de la naturaleza que no es en absoluto ajeno al romanticismo. En otro terreno, el muy complejo de la novela decimonónica, señala Lloréns que junto a la novela histórica se van abriendo paso otros tipos de narración que apuntan hacia nuevos rumbos. Lo cual nos conduce a la figura de Fernán Caballero, con la que se cierra el libro.

El último párrafo escrito por Lloréns precisa, creemos, un comentario: «Ya sabemos —dice— cómo en 1820 tituló don Juan Nicolás Böhl de Faber su libro tras la polémica con Mora: *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en lite-*

ratura. Muy lejos estaría entonces de pensar que andando el tiempo el triunfo se inclinaría en favor de los afrancesados, incluyendo entre ellos a su hija Cecilia» (pág. 599). Estas palabras podrían hacer pensar a algunos en una contraposición o enfrentamiento entre padre e hija, cuando lo cierto es que la clave del conservadurismo, más aún, del reaccionarismo de Fernán Caballero, hay que buscarla, como vio Javier Herrero, en la herencia familiar. Por otra parte, los afrancesados en literatura —y en otras cosas— que combatía Böhl poco o nada tienen que ver con el hecho de que su hija recibiera una formación eminentemente francesa en un internado alemán o leyera asiduamente las novelas francesas del momento.

Al terminar la lectura del libro de Lloréns tenemos la sensación de que nos ha sabido a poco, dicho sea como elogio y no como censura. Uno hubiera querido verlo ampliado hacia adelante y hacia atrás. Hacia adelante, con la inclusión de «la última época romántica en España, la correspondiente a Bécquer». (Las palabras que entrecomillo pertenecen a la advertencia preliminar en que el autor avisa de que, por razones de espacio, ha tenido que prescindir de la referida época. Si don Vicente Lloréns dejó escritas esas páginas, o al menos esbozadas, sería muy de desear que algún día pudiéramos conocerlas.) Y también hacia atrás, porque pensamos que hubiera sido enormemente clarificador conocer la opinón del profesor Lloréns sobre el espinoso problema del prerromanticismo del siglo XVIII español. Adviértase, en este sentido, el confusionismo que puede producir a estas alturas el llamar prerromántico, como hace Lloréns, al novelista Rafael Húmara, por el hecho de adelantarse en unos años a la moda de la novela histórica con su obra *Ramiro, conde de Lucena* (1823). Incluso dentro del período estudiado por Lloréns se echa de menos a algún autor, por ejemplo, a Ros de Olano, al que sólo se dedican dos o tres alusiones de pasada. Toda obra como ésta ha de ser forzosamente selectiva, y este originalísimo autor —recientemente reeditado, por cierto— se ha quedado fuera una vez más y sigue esperando la monografía que desde hace mucho está reclamando.

Dos últimas observaciones: una de ellas se refiere a la supuesta paralización de la lengua española como lengua de cultura desde mediados del XVII, problema ante el que se enfrentan, dice Lloréns, escritores como Donoso, Larra o Fernán Caballero. Acudiendo al ejemplo del francés, dice Lloréns, resolvió Donoso «el problema de la incapacidad del español para expresar ideas nuevas, a consecuencia del aislamiento y paralización que se produjo en España en el siglo XVII, cuando en Europa surgían la ciencia y la filosofía modernas» (pág. 558). En términos muy parecidos reaparece el problema al hablar de Fernán Ca-

ballero (pág. 598). Pensamos que esa afirmación debería ser reconsiderada a la luz de la lengua empleada por unos cuantos escritores —más de los que se cree— del XVIII, y aun de fines del XVII: ¿tuvieron realmente problemas para expresar ideas nuevas —más nuevas en su época que las de Donoso en la suya— escritores como Feijoo y Jovellanos, por citar los dos casos más al alcance de cualquiera? ¿Los tuvieron escritores más avezados, como León de Arroyal o Cabarrús? Estoy pensando, claro, en el terreno de léxico, vehículo fundamental de la expresión de las ideas. Caso distinto es el de la adecuación de la lengua a la utilización de una técnica novelística incipientemente realista, que es a lo que parece apuntar Lloréns en el caso de Cecilia Böhl de Faber.

La otra observación es de orden práctico: no hace falta decir que en un libro como el que hemos comentado resulta enormemente útil la inclusión de un índice de autores. Sugerimos a los responsables editoriales del mismo que en sucesivas ediciones se decidan a proporcionárselo al lector. Con ello, esta excelente obra póstuma del profesor Lloréns alcanzará con mayor utilidad lo que ya, sin duda alguna, ha logrado: convertirse en un libro de consulta imprescindible para cualquier lector interesado en el romanticismo español.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Reina Mercedes, 17. MADRID-20).*

UNA REFLEXION SOBRE EL HECHO LITERARIO

La verdad es que con un *corpus* tan denso y rico como el de nuestra historia de la literatura, no puede decirse que los estudios teóricos hayan estado a su altura. A subsanar estas deficiencias van encaminados ciertos estudios recientes, entre los cuales, los de A. García Berrio (1975, 1977, sobre todo) merecen destacarse. En el aspecto metodológico me parece una contribución importante el último libro de Domingo Ynduráin: *Introducción a la metodología literaria* (Madrid, SGEL, 1979), que paso a comentar.

El libro se organiza en dos partes: en la primera, el autor pasa revista a los diversos movimientos de la crítica literaria, para plantear en la segunda los problemas de orden general que la historia de la literatura española suscita. Como decimos, en la primera parte se nos brinda una clara síntesis del recorrido histórico de la teoría literaria —idealismo, estilística, *new criticism,* formalismo, marxismo, etc.—, cuyas principales contribuciones y limitaciones se señalan. De la constatación de estas últimas—la tendencia psicologista de Croce, la estilística

y Richards; el irracionalismo de los *new critics*, conducente al impresionismo subjetivista; el desdén por la consideración formal que manifiesta la crítica marxista; la carencia de aparato conceptual y ahistoricidad de los estructuralismos, etc.—puede deducirse la actitud de Ynduráin ante el hecho literario; actitud que cabe calificar de ecléctica y que inspira la segunda parte del libro en lo que a su aplicación al caso de la literatura española se refiere.

Esta segunda parte del libro supone, en efecto, una tentativa importante por sentar las bases metodológicas de una historia de la literatura española, conforme a los presupuestos ideológicos que se han ido decantando en las páginas iniciales. Tras fijar el concepto de «historicidad» y el criterio adecuado para la selección del objeto de estudio, plantea Ynduráin los límites del hecho literario: todo texto escrito puede merecer el calificativo de «literario» en su momento, pero su fijación como tal en el conjunto histórico dependerá de su funcionalidad diacrónica, esto es, del papel que cumple dentro de la historia literaria como elemento incardinado en la tradición o inaugurador de una corriente innovadora.

Los límites del hecho literario español constituyen otro problema, al que pensamos Ynduráin debiera haber concedido mayor atención. Y esto no porque el criterio lingüístico—en este caso, el ámbito del castellano—sea insuficiente, sino por la importancia de las demás literaturas. No me refiero aquí a las de ámbito no hispánico, secularmente relegadas por nuestra crítica, sino a las que han tenido determinado desarrollo en contacto con la castellana. En el conjunto de la literatura medieval, las investigaciones en el campo de la lírica y la épica han puesto de manifiesto las interrelaciones existentes entre la literatura hispanolatina, hispanohebraica e hispanoárabe con la castellana; interrelaciones que, a nuestro juicio, debieran adquirir mayor trascendencia en adelante para la crítica, pues se integran dentro de una cultura de orden superior. Si esto es así para la historia, creemos que debe actuarse de manera similar para la descripción de nuestra literatura.

Sobre estos presupuestos—historicidad, condición del hecho literario y proyección geográfica del mismo—asegura Ynduráin el objeto de la ciencia literaria en su aplicación al caso español:

> «mostrar el camino recorrido por la literatura española hasta llegar a la situación en que se encuentra en la actualidad, como efecto de una serie de causas directas e influencias que se remontan hasta la aparición del primer testimonio escrito» (pág. 199).

La observación no nos parece trivial si se tiene en cuenta la filosofía contraria que los ejemplos existentes manifiestan. La fragmentación ex-

cesiva, el aislamiento de los autores, la falta de una coordinación auténtica en los planes de las historias de la literatura al uso, sean éstas individuales o colectivas, son los vicios en que por sistema cae nuestra crítica.

Sin duda, uno de los lastres mayores ha sido la exagerada tendencia periodizadora de la crítica, al establecer bloques temporales con fronteras rígidamente delineadas, bajo el condicionamiento, además, de denominaciones que agrupan indiscriminadamente períodos culturales de larga duración. Opinamos con Ynduráin que la delimitación de estos períodos no puede hacerse desde estos supuestos culturalistas, fruto las más de las veces de la reflexión crítica contemporánea y de la comodidad didáctica. Por el contrario, los deslindes entre las épocas deben trazarse sobre marcos social y culturalmente homogéneos, sin temor a que resulten parcializaciones excesivas. Un ejemplo extremo de esto que denunciamos es el Siglo de Oro, expresión que comprende por igual las realizaciones de la primera y última picaresca, el teatro primitivo de Rueda y los fastos de Calderón, y que en razón de ello convendría matizar más. En este punto—se insinúa en el trabajo de Ynduráin—, la crítica literaria ha de contar con las aportaciones de otros campos aledaños, como el de la historia del arte, por ejemplo, y esta consideración, de hacerse con rigor y sin fáciles paralelismos, ampliaría el horizonte del hecho literario.

De acuerdo con la exposición teórica de la primera parte, en opinión del autor, la caracterización de la obra literaria—unidad que comprende el texto propiamente dicho más el aparato informativo que lleva anejo—debe comenzar por el nivel lingüístico. Una vez establecidas las bases formales del texto en cuestión, todo lo que alrededor suyo gire es de importancia para su comprensión global. En esto, la plantilla de Jakobson sobre el acto de comunicación ha resultado de una operatividad extraordinaria. Emisor y destinatario son factores relevantes en el proceso comunicativo, pero de la reflexión de Ynduráin se deduce que no deben primar sobre el factor esencial, que es el texto o mensaje. Otra cosa sería caer en el psicologismo de las teorías arriba apuntadas o en el puro sociologismo—a lo Escarpit, por ejemplo—: una sociología del dato desasistida de ideas, al contrario que la elaborada por Salomón, por poner el ejemplo más sobresaliente.

Las referencias a la historia, la sociedad y los diversos componentes culturales que la conforman deben suponer una especie de salto cualitativo en la labor crítica, una vez establecidas las bases formales, imprescindible punto de partida. Ynduráin—que elogia la obra de N. Salomón—no está en contra de la consideración sociológica de los textos, siempre que ésta siente sus premisas en un conocimiento histórico ri-

guroso y trate de ser al mismo tiempo «el estudio de una época y la proyección sobre ella de la obra literaria» (pág. 240).

A pesar de los debates que la cuestión de los géneros literarios suscita, parece claro que el primer asedio a la obra literaria para situarla en el conjunto histórico debe fundamentarse en su adscripción genérica a uno u otro grupo. Ynduráin empieza por señalar los géneros marcados —poesía y teatro—, si bien hay que hacer notar que desatiende los casos conflictivos del poema en prosa, en lo que se refiere a la primera, y del diálogo, para el segundo, pues resulta difícil una caracterización de la literatura dramática sin tener en cuenta los aspectos que la semiótica ha puesto de relieve (cfr., a este respecto, Helbo, 1975; Díez Borque y García Lorenzo, 1975, y Tordera, 1978). En oposición a la literatura dramática, «inevitablemente referida a fenómenos o hechos limitados» (pág. 226), la novela trata de «describir la realidad objetiva» (pág. 228) y aspira, en consecuencia, como la obra científica, «a una validez teórica general». En este sentido resulta del mayor interés la relación interdisciplinar, que establece el autor entre ciertas obras de creación y sus posibles correspondientes en el plano científico (vgr., *La casa verde,* de Vargas Llosa, y los *Elementos de gramática funcional,* de Alarcos; Queneau / gramática generativa, etc.).

En último término, lo que Ynduráin propone es una recuperación del texto en su condición poética, para que una vez que se ha dado cuenta de la lectura como experiencia personal, se intente conceptualizarla, añadiendo, eso sí, todos los elementos que pudieren resultar pertinentes en su comprensión global. En cualquier caso, Ynduráin es contrario a la edificación de «una retórica normativa, intemporal y ahistórica, al mismo tiempo que se escamotea el objeto poético al colocarlo en un nivel metafísico absolutamente inaccesible». (Para una crítica absoluta de esta orientación *in abstracto*—crítica que no compartimos—, véase Rico, 1978; un caso ejemplar de síntesis de posiciones nos parece Zumthor, 1971 y, sobre todo, 1972, muy desatendido por la crítica medievalista española, sobre la que el modelo pidaliano sigue operante).

Terminaré, por último, haciendo algunas precisiones cuyo fin es complementar bibliográficamente el trabajo de Ynduráin, de elaboración anterior a estas referencias. El lector echará de menos, a buen seguro, corrientes de la crítica contemporánea, pues el criterio de Ynduráin ha sido sintético: se exponen los rasgos generales de la corriente crítica sin descender a la casuística—Brecht, Benjamin, resultan casos evidentes, por lo que se refiere a la crítica marxista—. Tampoco se tiene en cuenta—por motivos cronológicos de elaboración del libro, como decíamos—una corriente de última ola, como la lingüística del texto (Petöfi y García Berrio, 1977, y la ejemplar aplicación al soneto amoroso del

siglo XVI por el profesor español). Hubiera sido conveniente, por otra parte, alguna dedicación a la semiótica, cuyo método ha resultado tan fructífero para géneros como el dramático. (En general, la referencia a U. Eco resulta obligada, a partir de 1968, pese a su entrada tardía en España; véase ahora 1978.)

Desmenuzados pormenores importantes—nunca definitivamente resueltos—por la crítica erudita, parece llegado el momento de sistematizaciones de largo alcance. Un paso importante para una metodología correcta del hecho literario en su planteamiento histórico y descriptivo es, sin duda, este libro de Domingo Ynduráin.—*JAVIER HUERTA CALVO (Universidad Complutense. MADRID-3).*

REFERENCIAS

1972: ZUMTHOR, Paul: *Langue, texte, énigme,* París, Seuil.

1972: — *Essai de poètique médiévale,* París, Seuil.

1975: DÍEZ BORQUE, José María, y GARCÍA LORENZO, Luciano: *Semiología del teatro,* Selección de textos, Barcelona, Planeta.

1975: GARCÍA BERRIO, Antonio: *Introducción a la poética clasicista: Cascales,* Barcelona, Planeta.

1975: HELBO, André: *Sémiologie de la répresentation,* Bruxelles, Complexe. Traducido al español en 1978, Barcelona, Gustavo Gili.

1977: GARCÍA BERRIO, Antonio: *Formación de la teoría literaria moderna,* Madrid, Cupsa.

1978: ECO, Umberto: *Obra abierta,* trad., Barcelona, Ariel.

1968: — *La estructura ausente.* Trad. en Madrid, Lumen, 1978 (ed. de bolsillo).

1978: PETÖFI, Janos S., y GARCÍA BERRIO, A.: *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Comunicación.

1978: RICO, Francisco: *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en el Renacimiento,* Salamanca, Universidad.

1978: TORDERA, Antonio: «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Semiótica del texto artístico,* Madrid, Cátedra.

DOS INTERPRETACIONES DE LITERATURA AMERICANA

1

No poca gente pensará que un crítico es un señor que acumula un vasto fichero para volcarlo, ya clasificado y ordenado, en tomos de árida lectura que, por lo general, sólo tienen interés para otros especialistas en la materia. El pavor casi físico, la desconfianza que inspira en mucho

lector hispanohablante todo libro de lomo demasiado ancho, tal vez sea la consecuencia de ello. En rigor, no han abundado en nuestro idioma los ensayos aclaratorios, sino los enciclopédicos catálogos de nombres, fechas y obras, derivados de un concepto catastral de la literatura antes que de la síntesis de una metodología de pensamiento.

La abundancia de este tipo de erudición impersonal, casi inhumana, no significa la inexistencia de una crítica auténtica, esto es, la que rechaza todo criterio congelado y al tocar un tema le insufla luz y vida. Entonces la crítica y el ensayo se convierten en lo que deben ser: un género de creación. Unamuno en España dio un ejemplo de ello, como en América lo dieron Martínez Estrada, Borges, Octavio Paz, Luis Alberto Sánchez.

Este último, nacido en Lima en 1900, es un indiscutible innovador de la crítica literaria hispanoamericana. Su último título [1] es una antología de su obra de pensamiento que supera ya el medio siglo, y cuando en este caso se dice medio siglo no se elogia una constancia de maratonista, sino una constancia en la lucidez y una inalterable tersura en los textos. No, la obra de Luis Alberto Sánchez no ha envejecido, y no ha envejecido porque su claridad mental y su sensibilidad fueron en algunos casos premonitorias.

Ahora que sobran los videntes del pasado, que se llenan la boca con el nombre de César Vallejo (generalmente para utilizarlo en beneficio propio), la palabra responsable de Sánchez es tan necesaria en medio de esta canonización como lo fue hacia 1927, cuando casi nadie reconocía los nuevos aires que Vallejo traía para despejar el espeso tufo de la poesía postmodernista en América.

Refiriéndose a los codazos y juegos de manos con que los políticos tratan de embanderar a Vallejo en un determinado sector (su sector, claro, era la humanidad), expresa Sánchez:

«Vallejo, por su hondo e irrevocable sentimiento de fraternidad, por su identificación con todo sufrimiento y toda esperanza del hombre, su fervor por los humillados, su medida de la angustia sin actitudes teatrales ni invectivas, puede ser exhibido como un poeta cristianísimo, al igual que como un anarquista, un socialista, un comunista y—¿por qué no?—un aprista. Pero ninguna de estas denominaciones interfiere en su esencia poética ni añade un adarme a su trémula gloria de intérprete de la agonía de su tiempo» (pág. 268).

Esta para mí indiscutible conclusión viene precedida de otra no menos contundente:

[1] LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: *Escafandra, lupa y atalaya,* Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

«Emplear a los muertos como trampolín de nuestros intereses terrenos es una forma de antropofagia moral intolerable.»

Si se considera que en 1927 Sánchez tenía ya una idea muy clara de los valores de Vallejo, puede verse en él no sólo a un adelantado de la crítica, sino además de la ética.

Escribía por aquel tiempo:

«Hierático y él, indio vivido y corrido, y sin vanidad, sin literatura y por eso mismo gran poeta, jamás perseguido por ninguna obsesión artística al escribir sus versos, ni la forma, ni el color, ni la metáfora, persecutor de la emoción y de expresarla desnudamente, con una castidad conmovedora... Si algo va quedando de poeta auténtico es este cholo de figura satánica...» (pág. 40).

Político (contemporáneo y correligionario de Haya de la Torre, de Ciro Alegría), cosa rara: Luis Alberto Sánchez es uno de los más elevados sobrevivientes de una especie que pareciera en extinción: la del lector de poesía. Seguramente, para tener una noción real del otro poeta mayor del Perú, José María Eguren (1874-1942), habrá también que volver a su «Presencia de la muerte en la poesía de Eguren», que data de 1955.

El corto ensayo del que este volumen ha tomado el título está demarcado en la línea fronteriza que une y separa la reflexión pura de la revelación. «Ver—dice—no es producto de mirar, sino un acto pendiente de capacidad y entrenamiento especiales. Mirones hay que no ven, como existen eruditos que no saben, auditores que no oyen, aunque escuchen. Mirar y escuchar implican deseos y actitudes; ver y oír son, en resumen, hechos y actitudes. Estatuas tienen siempre actitud, pero hombres necesitan aptitud más actividad estatuaria. La frase evangélica pierde ahora su eficacia, porque no bastan ojos para ver ni oídos para oír» (pág. 145).

En la misma página sintetiza:

«Ver de sondear: escafandra. Ver de escudriñar: lupa. Ver de columbrar: atalaya.»

Por su amplitud, el espectro temático de esta selección es, a la vez que una muestra de la capacidad de análisis de su autor en materias diversas, también la de una conducta intelectual coherente.

2

Nadie puede ignorar que la narrativa mejicana es, en cantidad y calidad, una de las más importantes de Latinoamérica. Tampoco que tiene, con respecto a las demás, un punto de diferencia: acaso es la única que toca un tema fijo hasta agotarlo. Desde *Los de abajo,* de Mariano Azuela (1916), a *Hasta no verte, Jesús mío,* de Elena Poniatowska (1969), pasando por el Agustín Yáñez de *Al filo del agua* y fundamentalmente por el incomparable Rulfo, la novelística mejicana es una consecuencia de la Revolución. Es, a la vez, la novelística social de las zonas agrarias, por tanto, de sucesos violentos con un fondo de tragedia y fantasmagoría onírica.

Puede hablarse, en consecuencia, de un vasto mural narrativo equiparable a los pintados por Diego Rivera o Siqueiros; también, de una unidad coherente, de una cultura nacional de la que muy pocos países latinoamericanos pueden presumir.

La Revolución ha sido el eje no sólo de la vida social, sino también de la vida cultural del país, y sus alcances y defectos en un orden, lo han sido también en el otro.

Así lo entiende Marta Portal [2], que en su abundante estudio interrelaciona los procesos sociales y narrativos, haciéndonos entender que la exclusión o el superficial análisis de uno mutilaría el significado del otro.

Dice la autora:

«En este templo íntimo en que diariamente el mexicano rinde culto a un pasado-presente, el político suele asumir la actitud del fariseo; el pueblo, la del publicano, y el intelectual, la del iconoclasta.

La Revolución, en fin, se resiste a una síntesis explicativa y concluyente: *no es una geografía y una historia, es un vértigo espacio-temporal; no es un proyecto, es una referencia; no es sólo un movimiento sociopolítico, es una trayectoria empeñadamente continuada*» (pág. 57).

Obvia decir que tan extenso como intenso ensayo no es reducible a la mera sinopsis que significa un comentario. Pero como ni las enciclopedias están exentas de omisiones, noto en *Proceso narrativo de la Revolución mexicana* una: la de la cuentística.

En este orden supongo que la mención y el análisis, aunque fueran sucintos, de autores como Eugenio Valadés *(La muerte tiene permiso)* y Juan José Arreola *(Confabulario),* podrían servir de puntos de referencia para un más profundo conocimiento de la prosa de ficción en México.—*LUIS DE PAOLA (Doctor Castelo, 26. MADRID-9).*

---

[2] MARTA PORTAL: *Proceso narrativo a la Revolución Mexicana,* Ediciones Cultura Hispánica, Madrid, 1977.

MARICHAL, JUAN: *Cuatro fases de la historia intelectual latinoamericana (1810-1970)*. Madrid, Fundación March/Cátedra, 1979, 102 páginas.

La publicación de unas sucintas, pero certeras, conferencias que Juan Marichal dio en 1978 en la Fundación Juan March ha colocado de nuevo sobre el tapete la eterna polémica sobre la originalidad o dependencia de la cultura hispánica, que de cuando en cuando salta con chispas que irritan a algunos y hacen pensar a otros. En lugar de obsesionarse por demostrar que tal pensador francés era mejor o peor que nuestro ídolo de turno, Marichal prefirió ubicar el pensamiento latinoamericano tomando varios ejemplos concretos, para llegar a una conclusión que pudiera aplicarse para dilucidar numerosos aspectos de la historia moral del continente.

Marichal delimita, en primer lugar, la «historia de las ideas» de lo que llama «historia intelectual». La primera, para el crítico español afincado desde hace años en Harvard, es la que se encarga de seguir la pista a una serie de «ideas-núcleo». Tanto la «historia de las ideas» como la «intelectual» se diferencian de la filosofía, pues cruzan las barreras de la especulación universalista y se concentran en los temas y problemas de cualquier etapa histórica. Sin embargo, mientras la «historia de las ideas» se preocupa de lo que dicen los hombres, la «historia intelectual» establece el necesario vínculo entre las ideas núcleo y los hombres que las han propuesto. Retomando lo que ya Unamuno había expresado en *Mi religión* y *Del sentimiento trágico de la vida* (en el sentido de que «no hay opiniones, sino opinantes»), Marichal propone que en América latina—en el ámbito total de origen ibérico—hay más bien pensantes que pensamientos. Mientras que en otras culturas han preferido generar ideas, opiniones, ideas-núcleo muchas veces desconectadas de las mentes que las han engendrado, América latina y España han seguido produciendo hombres que llamamos pensadores y que en un momento dado han decidido dedicar sus vidas enteras a llevar alguna idea núcleo a sus últimas conclusiones. De ahí que mientras Alberdi—uno de los pensadores estudiados por Marichal—diga que «la América practica lo que la Europa piensa», pero su contemporáneo Sarmiento puede ver orgulloso que en «Europa del siglo XIX no hay una figura comparable a la de Sarmiento como paradigma del intelectual liberal entregado, en alma y cuerpo, a la educación dignificadora de una comunidad» (pág. 67). Lo mismo podría decirse de cada uno de los pensadores tomados como ejemplo: en Europa no hay opinantes como Bolívar, Moreno, Martí, Rodó, Martínez Estrada, que hayan dedicado la vida entera a practicar una serie de ideas y tratar de compaginarlas con las circunstancias propias de

cada una de sus naciones. De ahí que conozcamos mejor al opinante que a su opinión. De ahí que prefiramos escuchar a un Arciniegas, Uslar Pietri u Octavio Paz, en lugar de ubicar los temas tratados por ellos, pues para eso será más aconsejable acudir a una enciclopedia. De ahí que debamos proponer un cambio de nombre, y en lugar de hablar del pensamiento latinoamericano, lo rebauticemos como «los opinantes latinoamericanos».

La primera parte del texto de Marichal estudia el «designio constitucional» y toma como ejemplos contrapuestos a Bolívar y Moreno. El primero será el paradigma del «opinante», contradictorio, profético, frustrado. La segunda parte está dedicada a la «reconstitución» de los liberales en la senda europea (Sarmiento y Alberdi). El primero demostrará continuamente su lugar inamovible por las polémicas que suscita su figura y su pensamiento. La tercera parte está dedicada al «idealismo democrático» de Martí y Rodó, tan mal leído tradicionalmente el uno como el otro. Y el último capítulo está dedicado a las figuras de Ezequiel Martínez Estrada y Octavio Paz bajo la rúbrica de la búsqueda «intraamericana», con lo que Marichal retoma la senda unamuniana y señala la vuelta a la introspección a partir de los años treinta, una vez que Europa ya no podía ser modelo rodoniano o sarmientino. Recuerda Marichal lo que Unamuno dijo de Darío: «Por ser intraamericano, es más universal que ellos, porque dentro de su alma americana ha buscado el alma universal» (pág. 102).

De esa forma, el pensamiento latinoamericano ha efectuado un círculo completo hasta llegar a ubicarse en el mismo contexto humano que el resto de Europa. Por ser Europa también ha tenido que pagar el peaje necesario, que consiste en ahondar en las raíces para llegar a esa universalidad que algunos notan a faltar y otros vituperan. De todas formas, el repaso vendrá a confirmar la tesis original: América latina sigue produciendo opinantes de tal envergadura que en la «historia intelectual» sobrepasan a cualquier pensador europeo, aunque en la «historia de las ideas», la partida sea ganada al otro lado de los Pirineos.—*JOAQUIN ROY (Department of Foreign Languages, University of Miami, PO Box 8123, Coral Gables, Florida 33024, USA).*

UÑA JUAREZ, OCTAVIO: *Sociedad y ejercicios de razón.* Ediciones Escorial, San Lorenzo de El Escorial, 1979.

Entregarse a la lectura de estos «ejercicios» de razón exige una predisposición no distinta a la de cualesquiera otros ejercicios, sean gimnásticos o ignacianos: renuncia, desposeimiento, esperanza de toni-

ficación o de visión. Recorrer transversalmente la historia de la filosofía —de Agustín de Hipona a Heidegger, pasando por Ibn Khaldum, Kant y Hegel—, y horizontalmente la situación actual de las ciencias humanas —desde la teología del «mundo» hasta la psicología de Skinner o Remplein, pasando por las filosofías de la historia de Hegel y Toynbee, la sociología de McClelland, el urbanismo, la teoría marxista de las clases y el desarrollo latinoamericano—, resulta un *magnum opus et arduum* que nos deja perplejos, si no atónitos. Hechura como somos de una cultura especializada, hemos perdido el hábito—si no el gusto—de la visión totalizadora, del *survol* penetrante y lúcido que busca, bajo las manifestaciones de la diversidad, el *conatus* hacia la unidad, que es el ser mismo de la cultura.

Si una obra como la presente se hubiera limitado a ser una simple visión de conjunto, un registro pasivo de la situación de tantos ámbitos de lo humano, el efecto ya sería de por sí reconfortante. Si la especialización es condición indispensable para el progreso de las ciencias, las perspectivas unitarias conjuran el riesgo de la dispersión y contribuyen, a su vez, a proteger la salud del especialista y a regular los efectos de su obra. En la medida misma en que las ciencias—tanto las naturales como las humanas—avanzan, descubren su mutua interacción al incorporar nuevas variables provenientes de ámbitos antes estancos, y que ahora difuminan las fronteras no sólo entre los dos grandes bloques que Dilthey quiso delimitar como irreductibles, sino dentro de las mismas ciencias pertenecientes a un ámbito común.

Así, el teólogo parte de los datos de la analítica existencial para elaborar sus *teologoumena* regionales, lo mismo que la sociología de McClelland se sirve de los datos y métodos de la psicología de la conducta para fundamentar sus explicaciones.

Pero la obra que comentamos no se ha detenido ahí. Rehechos del primer pasmo del alarde erudito, advertimos que esta «silva de varia lección» pretende cometidos más altos. Una mirada excesivamente larga sobre la historia, si desde el primer momento nos precave contra el rigor con que se efectúa, puede, en contrapartida, compensarnos con el descubrimiento alentador de la unidad del empeño humano, expresado frecuentemente como discurso sobre los mismos, pese a los tiempos y las apariencias; así, Agustín aparece como absolutamente contemporáneo de las preocupaciones de la filosofía moderna, del mismo modo que Ibn Khaldum de las teorías actuales de la historia, de la sociología y del Estado.

Aparte algunos capítulos meramente expositivos—como los dedicados a Descartes, Kant o Heidegger—, el resto son abordados desde una actitud crítica, que alcanza cotas de rigor notorio en casos como las

explicaciones sociológicas de McClelland, donde, expurgado todo vuelo retórico, se exponen nítidamente limitaciones e inadecuaciones metodológicas.

Servidumbre pagada a la amplitud de mira en el tiempo y de variedad de objetos, muchos capítulos se reducen a meros apuntes o extractos de estudios que se prometen más ambiciosos. De este modo, el libro no oculta el carácter provisional, de cota intermedia para quien pretende, simultáneamente, afianzar el terreno conquistado y poder así lanzarse a mayores alturas. Pero lo que es bueno para el autor, puede no serlo para el lector, que normalmente espera un *opus conclusum*. Por ello echamos de menos un capítulo que orientara al lector antes de zarandearle con tan arduos y variados ejercicios o después de agotarle por tan intrincada selva. Porque puede suceder que después de haberle llevado por los vericuetos hasta el punto en que pueda producirse la visión, ésta no se produzca, y el sentimiento de derrelición no sólo no se expurgue, sino que se agudice. De este modo difícilmente se elimina el aspecto de mera yuxtaposición de capítulos o artículos. Al final de la lectura el libro mismo está lanzando un reto, dirigido tanto al lector como al autor: el reto de la reflexión sobre tanto dato acumulado. Esperamos que, al menos, el autor no nos defraude.

También es de agradecer al autor el que—como corresponde a quien se mueve con tanta soltura en la tradición cultural occidental—nos obsequie, en tiempos de notoria sequedad, con toques de la vieja retórica grecolatina, con alusiones clásicas y citas de perenne expresividad.

Una obra, en fin, necesaria en tiempos en que la excesiva especialización y dispersión nos hacen correr el riesgo de perder el sentido unitario de la tradición humanística.—*MANUEL BENAVIDES (calle Angel Barajas, 4. Pozuelo-Estación. MADRID-23).*

EL NEGRISMO POETICO EN LA TRADICION HISPANICA

Un aporte definitivo a la bibliografía fundamental de un tema de interés ya permanente, aunque su rigurosa actualidad se situase en algunos decenios atrás, lo constituye el libro *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante* (Madrid, Editorial Orígenes, 1980), realizado y compilado por Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez Luis. En la «introducción» que lo abre volví a encontrarme, notariado allí, con el hecho de que los años de 1925 a 1935 acotan el período del nítido

movimiento negrista moderno en la poesía de nuestra lengua, y también con que fue en Cuba, mi país, donde el negrismo cuajó unitariamente en calidad de tal movimiento específico. Al esto leer, la memoria me llevó de modo disparado a los justos años de mi niñez, acunados literalmente —y no es una metáfora—por la poesía negra. Eran los años en que por la radio, y a través de la voz y el temple únicos de Eusebia Cosme —aquella negra fabulosa que de un humilde solar habanero saltó un día a los escenarios y las emisoras radiales de toda la América—, entraban diariamente en mi casa los sones rítmicos de Nicolás Guillén, la salmodia embrujadora y encantatoria de su «Sensemayá»; las elegías y las nanas hermosísimas de Emilio Ballagas; las estampas callejeras de Vicente Gómez Kemp; las danzas afiebradas del puertorriqueño Luis Palés Matos; las rumbas de José Z. Tallet. Lo que hoy es historia—esto es, material para estudiosos, críticos y lectores—fue (era) para mí vivencia cotidiana, renovada en esos mismos años, como un milagro, por los sones y los casi-sones de Federico García Lorca y de Rafael Alberti, con los cuales estos poetas del otro costado enriquecían, en una sincronía muy digna de ser tenida en cuenta, aquel vibrante, y vibrador, acervo de nuestra común poesía hispánica.

Ya más cercanamente, en ese mismo nivel de vivencias inmediatas y entre todos los nombrados, otra vez la memoria vuelve a destacar la figura para mí entrañable e inolvidable de Emilio Ballagas, mi primer profesor de literatura en la Escuela Normal para Maestros de Santa Clara, mi ciudad natal, en la que había visto la luz, y en 1934, su *Cuaderno de poesía negra,* uno de los libros-clave en esta modalidad poética. ¡Cuántas veces Ballagas—siempre, y afortunadamente, más poeta que profesor—interrumpía sus clases, al tratar de explicarnos lo que era el ritmo en poesía o lo que eran la jitanjáfora y la onomatopeya, para decirnos de memoria, paladeándolos con verdadera fruición, algunos de sus textos más populares y conocidos—la «Elegía de María Belén Chacón», sus «Nombres negros en el son» o su deliciosa canción «Para dormir a un negrito»—u otros, tan o más arraigadamente populares, de su muy cercano amigo Guillén. Sí, la poesía negra fue mi infancia—y fue también mi primera adolescencia.

Se me disculpará, por casi inevitable en este caso, el incidental excurso anterior, totalmente personal. Mas con completa independencia del mismo, y ya en un terreno de absoluta objetividad, puedo adelantar que *Sensemayá: La poesía negra en el mundo hispanohablante* es un libro que se recomienda solo, que ha de abrirse paso por sí mismo y por su muy viva utilidad. Basta recorrer las páginas de su «introducción», concisa, pero muy informativa y escrupulosamente al día en sus apoyos bibliográficos, y basta después revisar sus índices, para que el lector se dé

cuenta al punto de que no está frente a una antología más sobre el tema. Por el contrario, advertirá en seguida que se trata de un empeño, logradísimo además, de poner en sus manos una muestra unitaria y total, selectiva y comprensiva a un tiempo, de cuánto ese tema ha dado de sí en nuestra poesía. Y esta muestra atraviesa históricamente dicho tema —y paso a paso, a través de un minucioso recorrido por todas sus etapas—desde sus primeras apariciones en la literatura española de los siglos áureos hasta su concreción americana, en plenitud de originalidad y matices, a lo largo de las décadas tercera y cuarta de nuestro siglo, y, por último, hasta su recurrencia, transformada, en los años recientes. Son los años también en que se asiste a una revaluación crítica (documentada y precisa en algunos casos, no bien orientada en otros, pero no es éste el momento de emprender una discriminación bibliográfica sobre el asunto) de aquel singular episodio de la poesía américo-hispana: estudios, colecciones antológicas y críticas y artículos de Oscar Fernández de la Vega y Alberto M. Pamies, José Luis González y Mónica Mansour, Ildefonso Pereda Valdés, Rosa Valdés Cruz, Arcadio Díaz Quiñones, Armando González Pérez y muchos más. (Y el período, dígase entre paréntesis, pues nos alejamos aquí del verso, en que, desde la narración, la figura más brillante y fecunda del género, Lydia Cabrera, continúa enriqueciéndolo con nuevas y brillantes colecciones originales.)

Parten ahora los realizadores de esta edición—y así queda establecido cuidadosamente en las páginas prologales—de una clara distinción entre el negrismo como *movimiento* poético rigurosamente contemporáneo (entre sus fechas canónicas señaladas: del 1925 al 35 o el 37) y, de otra parte, el empleo ya secular de lo negro como venero amplio y en sus diferentes vetas o posibilidades: folklórica y exotista; ancestral (cuando cultivado por los esclavos cubanos de los siglos XVIII y XIX en sus cantos anónimos de liturgia y comparsa: una de las secciones de más deleitosa lectura); a veces como objeto de tratamiento puramente decorativo, musical o superficialmente humorístico; pero también, y naturalmente, en su dimensión de mayor gravedad: como motivo, aún dolorosamente muy actual, para la denuncia política y social (aspecto éste que, de modo curioso, es el que menos resaltado queda en la citada «introducción»).

No obstante esta distinción entre movimiento específico y categoría temática de anchos límites, que no es sólo teórica, sino muy factual, y ya pasando al campo de la representación antológica en el volumen, se ha querido dar entrada en aquélla, con muy buen acuerdo, tanto al uno como al otro: al movimiento y al amplio cultivo del tema. Aparecen así las manifestaciones señeras del negrismo poético de entreguerras, en sendos apartados dedicados a los tres grandes maestros del género—Luis

Palés Matos, Nicolás Guillén y Emilio Ballagas—, donde las selecciones son generosamente abundantes y atinadas. Y paralelamente, las otras y muy numerosas incursiones en el ámbito de lo negro, ya aquí a manos de una gran cantidad de poetas, de mucho antes y aun de después, no necesaria ni siquiera mínimamente «negristas». (En rigor, ni aquellos tres antes mencionados lo fueron con exclusividad. Sin la poesía del misterio y el sueño de Palés, sin la honda veta elegíaca y religiosa de Ballagas y sin la carga político-universal y el fresco acento popular y sin pigmentaciones de Guillén quedan muy incompletas, respectivamente, sus imágenes totales. Pero ya esto es otro asunto.)

Por lo anterior puede comprenderse cómo los antólogos han trazado simultáneamente, pero sin sobreposiciones enturbiadoras, la historia del género y la historia del tema negro a todo lo largo y lo ancho, diacrónica y geográficamente, del orbe hispánico. En esta segunda vertiente, cinco siglos (del XVI al XX) y 16 países quedan incorporados. Desde los orígenes de esa trayectoria—con poemas de Lope de Rueda, Góngora, Lope de Vega, sor Juana Inés de la Cruz—hasta antecedentes y expresiones coetáneas de la estricta órbita negrista—textos de José Martí, Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Nicolás Guillén, Ildefonso Pereda Valdés, Alfonso Comín, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Manuel del Cabral, para en la última sección, y ya llegando a nuestros días, concluir con piezas de autores tan del presente como los cubanos Pablo Armando Fernández y Rolando Campins, y los españoles Concha Zardoya y Félix Grande. Y ha de consignarse que en la anterior enumeración, por razones de espacio, quedan silenciadas decenas de nombres, entre los recogidos, y que el lector podrá encontrar por sí mismo. El panorama, pues, no ha podido ser más completo.

Hay en la «introducción» un punto que conviene destacar porque es el único sensato y justo, aunque no el más común, sobre la cuestión. Es el de la insistencia, por parte de los compiladores de esta colección, en no acreditar *todo* el florecimiento de la poesía negrista, durante los años de la vanguardia y posvanguardia, al estímulo que sobre sus cultivadores ejerciera el interés europeo de aquellos tiempos por la cultura y el arte africanos (que en sí mismo ni aun puede tildarse de esnobista, como todavía se escucha con frecuencia). Estamos así frente a una evidente y sana voluntad de agrietar el fetiche crítico según el cual a Frobenius y a Picasso debióse, casi sin más, el motor y las raíces que a ese movimiento impulsaron. No fue así, no pudo ser así: al menos, no fue única ni principalmente así. El negro —la población negra— es un elemento tan vivo, tan presente, tan actuante desde su misma y por ello incisiva marginación, sobre todo en los países americanos del Cari-

be, que todo lo demás —incluido el jazz, los *blues,* Langston Hughes...— pudo sólo operar como acicates foráneos para la exploración artística de una realidad inmediata que estaba allí, al alcance de la mano y de la vista de esos poetas —y a la cual otros escritores de la lengua, antes de los cultores de la rigurosa poesía negrista, habían sido ya sensibles—. Y esto no supone negar la oportunidad de aquellos estímulos que, en tal momento, llegan de fuera: estímulos, ciertamente, nada despreciables.

Mas la causa primera y última del negrismo, aparte de lo abonado que estaba ese interés dentro de la tradición hispánica más autóctona, como este libro demuestra, habrá que buscarla en la buena voluntad —así puede calificársela— de unos hombres, de unos poetas y unos artistas (el negro pasó también a los óleos y los murales de los pintores cubanos de aquellos años) que quisieron dar carta de ciudadanía universal, tanto en lo intrínsecamente estético como en orden moral y social, a un mundo, el del negro, que no podía serles ni lejano ni pintoresco. Es verdad que con frecuencia se cayó, y por modo inevitable, pero es lo que menos cuenta, en lo superficial, lo exotista, lo «divertido»: ni el propio Guillén se libró de ello en su primer libro, pero hay que reconocer que también de ello se liberó casi en un mismo impulso. Su «Canción festiva para ser llorada» redime a Palés Matos de tantas incomprensiones como sus poemas negros tuvieron que recibir. Y la «Elegía de María Belén Chacón», de Ballagas, no es un canto sensual, sino, como su título declara, un canto trágico.

La realidad iba por cauces más hondos y nobles, sin embargo. Devolver al negro su dignidad —dignidad machacada y estrujada por tantos siglos de pretericiones e injusticias— fue, en las entretelas más íntimas de aquellos creadores de poesía negra, y sin necesidad de actitudes «moralizantes», su objetivo más secreto, su móvil más profundo. Se volvieron al mundo colorido y brillante del negro que, en los momentos estéticos más felices, potenciaron a palabra artística con una increíble fidelidad plástica y musical. No obstante, calaron más allá y, en conjunto, supieron resaltar la singularidad del perfil cultural de la raza y la turbiedad de su duro estar en el mundo. Hubo en los versos negros alegría y dolor a la vez; y de aquélla, por éste, se describe un impulso vertical de redención. De otro modo: esos poetas quisieron hacer del negro esclavo —esclavo aún mucho después de la abolición de la esclavitud— un negro rey.

Del negro esclavo al negro rey: tal es el título de uno de los apartados de esta antología. Y ese título, para sorpresa de cualquiera, les vino sugerido a sus realizadores por el texto que cierra esa sección: el titulado «Alta noche», de ese soberano poeta-profeta que fue Juan Ra-

món Jiménez. Es una página en prosa que escribiera en Nueva York, fechada el 27 de abril de 1916 e incorporada después a su *Diario de un poeta recién casado.* Y por lo iluminadora, y por lo atisbador hacia el futuro de sus escondidas intuiciones, merece la pena reproducirla íntegra, ya que no es muy extensa:

> «New York solitario, ¡sin cuerpo!... Y voy despacio, Quinta Avenida abajo, cantando alto. De vez en cuando, me paro a contemplar los enormes y complicados cierres de los bancos, los escaparates en transformación, las banderolas ondeantes en la noche... Y este eco, que, como dentro de un aljibe inmenso, ha venido, en mi oído inconsciente, no sé desde qué calle, se acerca, se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y arrastrados como por el cielo, que llegan siempre y no acaban de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo. Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.
>
> De pronto, no sé si cerca o lejos, como aquel carabinero solitario por las playas de Castilla, aquella tarde de vendaval, un punto, un niño, un animal, un enano... ¿Qué? Y avanza. ¡Ya!... Casi no pasa junto a mí. Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, negra, roja y amarilla, mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro viejo, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa mate, me saluda ceremonioso y sonriente, y sigue, Quinta Avenida arriba... Me recorre un breve escalofrío, y, las manos en los bolsillos, sigo, con la luna amarilla en la cara, semicantando.
>
> El eco del negro cojo, rey de la ciudad, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia el poniente.»

No era ciertamente rey de la ciudad este negro cojo que viera Juan Ramón en la Quinta Avenida neoyorquina, ni era rey de Harlem aquel otro que, años después, cantara García Lorca —porque Harlem no era suyo entonces ni lo es hoy, aunque lo habite—. No podía ser literalmente rey ni siquiera ahora, y sólo, y de manera generalizada y aun conflictiva, comienza a serlo en el mismo continente desde donde esa raza, llena de vitalidad y de asombro y de miedos, irradiara hacia otras tierras. Pero lo que el poeta adivinaba o intuía (más que lo que realmente veía) en la sonrisa aún ceremoniosa de aquel negro era un negro ya rey de sí mismo, acrecido por esa soberanía del ser, por esa esperanzada confianza en su identidad propia, que tanto se le ha escamoteado y pisoteado. No es arriesgado, entonces, contemplar la aventura toda de la poesía negra o negrista —esta poesía que tan bien han estudiado y antologizado Aurora de Albornoz y Julio Rodríguez en su libro— como una aspiración de ayudar al negro en la conquista, legítima pero dramática, de su reino: de su reino interior, pero también de su puesto en ese otro reino sin fronteras ni divisiones que debe ser el mundo —un mundo que todavía pertenece a los otros—. Valdría lo

mismo decir: de ofrecer, desde el campo del arte, un punto de apoyo al negro en el rescate y reconocimiento de su absoluta e intransferible identidad. Valores estéticos aparte, tantas veces de altísima calidad (y esta antología así lo acredita), en esta aspiración —y hoy es posible verlo mejor que en su momento— reside la mayor grandeza del negrismo poético y de todos los negrismos artísticos del siglo.—*JOSE OLIVIO JIMENEZ (215 West 90th St. [4 G] New York, N. Y. 10024, U. S. A.).*

LEYENDA*

Más que una antología de poesía, se trata de una existencia poética que Juan Ramón Jiménez había pensado recopilar en una obra que nunca se había dado a conocer hasta ahora. Este proyecto formaba parte de otro más extenso y ambicioso que pretendía abarcar siete volúmenes bajo el título general de *Metamorfosis,* donde se incluían «historia», «política», «ideología», «cartas», «traducción» y «complemento». En él había una voluntad manifiesta de encerrar una obra completa que pasara a la posteridad como testimonio de una vida, del transcurso de los años, que sobreviviera a la muerte de los hombres y permaneciera inmutable al proceso regenerador de la Naturaleza, que nace y muere constantemente.

A pesar de todos los estímulos y alicientes que se encontraban en el seno de este proyecto, el trabajo quedó paralizado en 1956, tras un período de intensa creación. Si bien durante este año recibía el premio Nobel, por otra parte, al cansancio y a la fatiga que experimentaba, se sumaría la muerte de Zenobia, su mujer, cuyo destino compartiría diecinueve meses más tarde. Por entonces las crisis empezaron a asediarle de nuevo, sin que el haberse podido acostumbrar a ellas le sirviera de nada para resistirlas; al contrario, era mucho más vulnerable y contaba con muchas menos defensas para vencerlas. A nadie debe de extrañar, pues, que el proyecto mencionado, finalmente no se llevara a cabo. ¿Podía él, poeta enfermo físicamente de poesía, aplicarse imperturbable a reunir y clasificar sus propios poemas, memoria registrada de una cotidianeidad inventada todos los días, incluso aunque esto hubiera significado una posibilidad de curación? Han pasado más de veinte años, y de no ser por la reciente iniciativa de Antonio Sánchez Romeralo, la poesía de Juan Ramón se habría quedado dispersa aquí y allá en libros sueltos,

* Cupsa Editorial, Madrid, 1978.

que se irían reeditando a merced de las exigencias del mercado o quedarían olvidados en algún almacén ante la necesidad de hacer consumir «lo nuevo». La aportación de *Leyenda* merece destacarse no sólo por reunir más de 1.300 poemas pertenecientes a 45 libros escritos entre 1896 y 1956, sino por contener en realidad una obra desconocida, en la que los poemas inéditos aún completan los supuestamente leídos, y en que la trayectoria cronológica simboliza el esquema o el marco de una obra orquestal.

¿Cuál es la actualidad de Juan Ramón? La mera evolución de los medios de comunicación perjudicaría a la expresión poética en general, aunque también podría motivarla como reacción. La validez de su poesía se consigue, nada ha podido alterarla, y quizá su secreto no sea otro que impedir la indiferencia, sea cual sea el momento y la circunstancia en que se lea. Comunicando el propio sentimiento, se *hace sentir* sin que nadie pueda escapar a ello, y nunca la lectura, por repetidas veces que se haga esta operación, se ha de considerar definitiva. Eso se puede experimentar en un solo poema, no hace falta buscar mucho.

Hoy, más que hacer una referencia o intentar explicar la poesía de Juan Ramón asociada a la generación del Modernismo, o bien, en un plano más personal e individual, a la tópica división que separa al joven poeta-niño dios de Moguer del autor del *Diario de un poeta recién casado* (1916)—considerando que a partir de aquí evoluciona hacia la madurez—, lo que nos interesa es la experiencia poética en su totalidad. Las diferencias entre períodos que forzosamente deben de oponerse carece de gran consecuencia. El nunca lo hubiera concebido por considerar la «continuidad» como condición indispensable de una existencia, más aún tratándose de la suya, siempre en peligro. Se puede constatar en esta evocación—reproducida en la introducción—: «Mi vida fue salto, revolución, naufragio permanente (...). Y en cada viaje, la casa a cuestas, mudanza de todo y pérdida de tanto: casas, cosas, libros, libros, libros, y sobre todo, manuscritos, manuscritos, manuscritos».

Sin duda, como creador reconocido de una nueva sensibilidad poética, recoge unos antecedentes, los incorpora y proyecta dando una nueva dimensión a la poesía en general. Pero eso no implica que haya que abordar su obra por etapas ascendentes que suelen ilustrarse mediante los cambios de color, de sonoridades, de obsesiones o lo que se da en llamar transformación del sentimiento melancólico en estilización de elementos visuales y, por último, en «poesía pura». En Juan Ramón hay una *circularidad,* un retorno a sí mismo, que no excluye ciertamente la progresión en un lenguaje, en un mundo, en una interioridad conflictiva, y esa circularidad no es sólo observable en aquellos «motivos» en que queda simbolizada como el mar, sino en la estructura de cada poema,

de cada libro, de su obra toda, que Juan Ramón corrigió y modificó hasta el fin de sus días por no considerarla nunca concluida. El poeta no abandonaría nunca las ensoñaciones del joven de Moguer, nunca dejaría de ser aquel que escribía en su primer libro, entre 1896 y 1902:

Este espanto de encontrarme la imagen en el espejo
me parece la verdad de ése que me va siguiendo.
Uno que me sigue a mí, ése que ver yo no puedo
sino cuando algún cristal me lo enseña en su reflejo.
Clavo en sus ojos mis ojos, hay un relente magnético
que me enfría penetrándome con el yelo de los muertos.
Tengo miedo de mí mismo, esta imagen me da miedo
y no sabiendo qué hacer me doy a mí mismo un beso *.

¿No era esta imagen del *otro* la que permitió y permitiría sucesivamente todos sus desdoblamientos? ¿De dónde procede si no su identificación con la Naturaleza, su nombramiento de las cosas, su interioridad siempre tratando de destruir o resucitar a su otro yo? Su miedo es el miedo del yo escindido o dividido, por el que uno se busca a sí mismo, se persigue, se ama, se odia, se rehúye, se teme, se reconcilia: ese *yo* que acaba efectivamente siendo otro sin dejar de ser sí mismo, un yo paranoico que es el primer acto de creación poética y el último. Un yo-mar, un yo-sol, un yo-lluvia, un yo-cosas fabricado en el dolor solitario, día tras día, año tras año, e inventado sin otro instrumento que él mismo destruyéndose y creándose inserto en un panteísmo que alcanza a toda la Naturaleza. Juan Ramón siempre es el mismo, pese a transmigrar de unos seres a otros hasta divinizarse a sí mismo como símbolo de su reencuentro en «Dios deseante y deseado» (1949):

Sucesión de coronas es mi dios, coronas que
coronan solo un centro, que es un ojo, es un pez,
un sí mismo tan yo, maravilloso yo que
mi aurora no es más que mi sonrisa de haberme
dado a luz yo mismo de mi sueño, mi sueño.

El miedo ya no se menciona aquí como tal. Liberándose de todo condicionamiento externo, de toda condición humana, de toda condición impuesta por el principio de realidad, ha disipado la «extrañeza» consigo mismo y ha consumado la experiencia del conocimiento.—*MENENE GRAS BALAGUER (Doctor Esquerdo, 142. MADRID-9).*

* En la versión de *Leyenda.*

REFLEXIONES ACERCA DE UNA GENERACION (HABILMENTE) SILENCIADA

Me propongo comentar, más que presentar, un lúcido trabajo de Juan Ignacio Ferreras, titulado «La generación del silencio», que obtuvo el Primer Premio de Ensayo de la Primera Bienal de Ambito Literario y que, como el subtítulo indica, es un «Ensayo sobre un novelar de la posguerra española», esa posguerra triunfalista y mísera, brillante y perversa, patética y gris.

En sus primeras páginas dice Ferreras que «la fuerza invasora del hecho intelectual de la guerra fue tal que toda la creación cultural se verá afectada durante largos e interminables años. Y no porque el recuerdo de la guerra continuara vivo a través del tiempo, sino porque el estado de guerra continuaba, porque era la misma guerra la que no tenía trazas de acabar». Y, ciertamente, en este estado de cosas, únicamente se puede gritar, acaso intentar alguna violencia soterrada, nunca es dable el diálogo o el acercamiento coloquial; se censura lo que no quiere oírse, se mutila lo que puede lesionar unos intereses, se condena al silencio a quien no está en nuestro bando o no viste camisa de determinado color. En este casi tenebroso panorama, pese a todo, crece en España, se hace en España, escribe en España una generación de novelistas que Ferreras llama, con indudable razón, «la generación del silencio», y que son precisamente aquellos hombres que, según el citado autor, «no sólo no rehúyen el mundo que les toca vivir, sino que incluso se centran en el mismo para intentar comprenderlo», o, yo diría más, para intentar modificarlo, para intentar aislar a España de su viciado egocentrismo, para intentar hacer un hueco en esa sociedad cerrada para los otros seres humanos cuyo único y gran pecado consistía en no militar en el «mismo bando», en haber sido vencidos por los insurgentes armados. Generación que, simplemente, tenía las armas del pensamiento y el tesón de la cultura para combatir en el campo descubierto de las más absurdas prohibiciones y de la más calculada opresión.

Dice el profesor Ferreras que no quiere «escribir la historia de una novela, sino la historia de la conciencia que permitió la aparición de esta novela; por eso hablaré en términos de visión, conciencia, novelar, y no en términos de estilo, autor, novela», asertos corroborados por la lista de autores y novelas que reseña al final de su ensayo y donde, si bien aparece una nómina importante de unos y otros, decididamente no se encuentran todos los protagonistas de ese tiempo silenciado que se abatió en la España derruida de las décadas a estudiar, décadas que para Ferreras se van a concretar no a los cuarenta célebres años, sino

al tiempo transcurrido desde 1940 a 1962, para limitarnos al espacio del tiempo que media entre las primeras manifestaciones novelísticas de la visión del silencio y la aparición de su mejor obra, *Tiempo de silencio,* según la propia expresión del ensayista. Y pensamos, más adelante veremos nuestro acierto, que analiza estos años precisamente porque son los que más vigor, o con más angustia, configuran toda una novelística perfectamente afligida y encerrada en zonas oscuras o en diálogos quebrados y rotos, con un profundo respeto a tradiciones concretas y con una especie de miedo bullendo en sus propias entrañas: es la novela de un tiempo gris y desesperanzado, aunque, y esto se nos antoja magnífico, es una novela que intenta erigirse en meta de posibles nuevas soluciones, atisbar algunos cambios en la estructura cerrada de un pueblo vencido y abandonado a su suerte, es una novela que nace en un tiempo taciturno, en un tiempo que, dice Ferreras al final del prólogo a su ensayo, fechado en París en abril y mayo de 1977, como «era de silencio, el silencio se echó a hablar, y ahora, en las páginas que siguen, quisiera describir cómo era este silencio que hablaba y, sobre todo, qué era lo que quería decir».

Pues quería decir, dice Ferreras, que si «una de las posturas de los verticalistas consistió en minimizar el pasado histórico, en negarlo incluso, y el pensar o predicar que los españoles vivíamos en el mejor de los mundos posibles», existía ante ellos una voz alzándose poderosa que era la de «los novelistas del silencio (quienes) no sólo no rehúyen el mundo que les toca vivir, sino que incluso se centran en el mismo para intentar comprenderlo», y lo hacen con valentía, con algún tipo de miedo, pero con decisión irrevocable, como una voluntad férrea para llegar a comprender, a comunicar y a comunicarse, que el mundo que vivía España no era el mejor, que ni siquiera era un mundo normal, sino que todo existía en razón de una derrota en el campo de batalla, que todo existía en razón de la victoria de unos insurgentes que habían jurado fidelidad a un Estado jurídicamente legal, y que a partir de esa victoria se pretendía dar legalidad a una situación jurídicamente anormal, de modo y manera que los vencedores se convertían de la noche, 18 de julio de 1936, a la mañana, 1 de abril de 1939, en gigantes con pies de barro. Ese era el paisaje, el entorno, el panorama que se ofrecía a los escritores del silencio. De aquí, lógicamente, que pudieran existir varias posturas para enfrentarlo. Y Ferreras nos muestra los cuatro tipos de novelar posible. Quien se opone a la llamada nueva España. Quien la exalta. Quien la ignora buscando un nuevo universo o participando de la realidad, pero «escamoteando» su origen. Y quien pretende analizar la «verdadera realidad española, admitiendo con toda su riqueza explicativa las relaciones pasadas y las presentes». El aná-

lisis pormenorizado de cada una de estas tendencias nos descubre una profunda investigación de Juan Ignacio Ferreras y nos lleva a conocer un tema sobre el cual aún existe poca documentación en esta España constitucional. Como simple colofón a este análisis, queda un aserto clarificador de lo que fue toda la generación: «Los novelistas del silencio, como veremos más adelante, no creen en ninguna moral, en ninguna política, en ninguna realidad, y, a pesar de todo esto, intentan reproducir, recrear la realidad».

Dice Ferreras que «la España de la posguerra, la época del silencio, no es una España culta, sino una España destrozada, también, culturalmente. No creo confesar ningún complejo de inferioridad al reconocer que las producciones filosóficas españolas de la posguerra fueron muy pobres o casi inexistentes, y que de ninguna manera podemos comparar el "nivel conceptual o filosófico" de esta España con los niveles de ciertos países extranjeros (Francia, Inglaterra, Estados Unidos y hasta la mismísima y arruinada Alemania)». Creemos que estas palabras por sí solas ya dan una plena credibilidad al ensayo de Ferreras, pero, es más, su capacidad analítica nos va a demostrar un total conocimiento de las obras y de los autores que conforman esta llamada «generación del silencio», acerca de lo cual dice que «no se encuentra ni integrada entre los vencedores ni tampoco exactamente entre los vencidos; en cierto modo se encuentra marginada, y de este marginalismo social surgirán los primeros universos novelescos de sus obras».

Desde la primera obra estudiada, *Nada,* de Carmen Laforet, hasta la última, que da nombre y sentido a los novelistas estudiados y a su época, o sea, *Tiempo de silencio,* de Luis Martín-Santos, ha tenido lugar en España una difícil aventura. Si, como advierte Ferreras, aquél «era un tiempo de silencio, de cárceles abarrotadas, de tumbas nuevas y de dolorosos recuerdos», nada más oportuno que investigar en el recuerdo escrito que de aquellos días quedó para advertir un poso de amargura, angustia y terror, aún no suficientemente comprendido ni reivindicado. Y no es que los escritores pudieran modificarle, pero sí, y esto nos parece lo importante, pudieron dar fe del mismo, pese a la condena a que se veían abocadas sus obras, sus testificaciones; pese a una censura cruel y carente de un espíritu crítico racional. Comprender estas cuestiones es tarea de los ensayistas, de los mismos novelistas que pudieron pasar el Rubicón de la edad totalitaria, y divisar otros horizontes menos llenos de incoherencia y brutalidad. Porque si, como advierte Juan Ignacio, «*La paz empieza nunca* es más que una novela y más que una frase, es todo un programa», este programa es algo responsable para todos: la responsabilidad radica en evitar que esto suceda, en evitar el tedio y la amargura, cuando no crueldad, y la violencia

que siempre suceden a una guerra entre hermanos. Aquella paz de flamear de banderas, vistosos uniformes y brillantes desfiles no era una paz. Sobre ella se edificaba una generación de hombres hambrientos, de leyes injustas y de inculpaciones innecesarias. Y en este escenario el escritor del silencio debe ejercer su labor, casi colosalmente, casi humilladamente. Es cuando, dice Ferreras, «vinieron, pues, los primeros días, interminables, de silencio; la novela enmudece o se repite; los novelistas del silencio estudian el mundo, se dejam impregnar por él...». Y lo curioso es, precisamente, que estudian «el mundo cerrado que les tocó vivir» y le dotan de nuevos horizontes; y que mientras buscan temas para sus novelas está sucediendo, dice Ferreras, que «el nuevo régimen lo intentó todo: desde racionar el papel hasta instaurar una serie de barreras de censura, desde organizar y promocionar las obras que le defendían hasta prohibir lisa y llanamente las que le atacaban, etcétera».

De cualquier manera y mientras, según el autor de *La generación del silencio,* «toda oposición era poco menos que imposible, y no me refiero solamente a la oposición política, sino incluso a la oposición cultural...», se estaba elaborando una importante producción novelística que, queriendo, iba a posibilitar nuevas formas de narrativa en una España aún cabizbaja y profundamente limitada en lo político y lo social, llegando incluso a ciertas rupturas con el oficialismo imperante a través de una ética de la supervivencia de lo racional y de unos valores eternos, aunque bastante diferentes de los valores eternos propugnados por los caballeros de la camisa azul. Léase con interés el capítulo titulado «La pérdida del mundo» del libro de Juan Ignacio Ferreras, donde, si se nos dice que «la novela tiende a convertirse en un monólogo interior, que conduce a la muerte a través de varias reflexiones o a través de una serie de recuerdos en los que se rememoran una serie de fracasos», también se analiza la pobreza espiritual y social de la España surgida de la guerra civil. Es una España huérfana de muchas cosas, también de esperanza, como se nos dirá en el siguiente capítulo al rememorar ese padre efectivamente perdido a uno u otro lado de las trincheras, pero en la misma historia de odios y violencias, tema este del que darán cuenta los novelistas del silencio por llevarlo en su propia piel, en su propio corazón.

«La utopía imposible», «La desaparición del otro», «La angustia y otras soledades», «La muerte» y «Rupturas y liberaciones» son otros tantos capítulos del ensayo de Ferreras, en los cuales la propia historia de la España de posguerra irá justificando el hecho de la existencia de una generación de novelistas más o menos silenciados, pero lo suficientemente «combativos» como para intentar un tiempo mejor, menos

lamentable. Cierra el libro una colección de notas a pie de página y una «nómina, voluntariamente incompleta, de autores del silencio», con expresión de su edad al llegar el año de 1940, además de un también «incompleto catálogo de novelas del silencio».

Valga como epílogo de este breve comentario a la obra de Ferreras las palabras que él mismo sitúa al final de su ensayo, y es que su obra, o sea, *El novelar de la generación del silencio,* ha de quedar así, en nuestra memoria colectiva, como el testimonio de unos hombres y mujeres que, despojados de todo o de casi todo, intentaron dar una respuesta coherente y artística a una realidad que corrompía el mundo. *MANUEL QUIROGA CLERIGO (Real, 6. ALPEDRETE).*

VISITA

I

Autores anónimos mesopotámicos, Vyasa, Safo de Mitilene, Heráclito de Efeso, Calímaco de Cirene, Euforión de Calcis, Aulo Persio Flaco, Marco Valerio Marcial, un autor anónimo árabe, un monje bizantino, el conde de Poitou, Jaufré Rudel de Blaya, Werner von Tegernsee, un autor goliardesco, Garci Sánchez de Badajoz, Bartolomé de Torres Naharro, Edmund Spenser, Juan de Arguijo, John Webster, Gabriel Bocángel y Unzueta, Richard Creshaw, Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro, Johann Wolfgang Goethe, Henriette Vogel, Wilhelm Hauff, Alfred Tennyson, Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán, Julio Herrera y Reissig, algunos dadaístas y el propio Luis Alberto de Cuenca escriben para este *Museo* *.

II

Imagínense una corte renacentista, el nombre de los dioses ha cambiado y los juegos amorosos, con una nueva complejidad, se han hecho más excitantes. Un poeta participa en uno de esos juegos. Consiste todo en lanzar sobre la conversación el desahogo de una frase sentida, siempre en relación con alguna persona del corro o con un asunto para todos atractivo. El poeta, llegado su turno, dice: «Estoy ardiendo». Quiere

* LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Museo,* Antoni Bosch, editor. Barcelona, 1978.

que su amada quede aludida. De momento no obtiene respuesta. ¿Será correspondida esa llama? Pasan algunos días. El desenlace ha llegado junto a la respuesta. Que la misma frase que ahora leen sirva como *suspense,* después será el telón. La amada ve al poeta y se quita uno de sus guantes, lleva la mano a la mejilla del «retador» y parece decir: «Estoy fría». El soneto que contiene esta deliciosa historia es una de esas obras que mereciendo estar en el *Museo* de Luis Alberto de Cuenca, no ha sido colgada de sus muros.

III

Fragmentos de la *Epopeya de Gilgamesh,* esa pasión sin objeto, enormemente bella, en el escenario de las tierras cultivadas entre dos ríos y de los desiertos y pedregales al norte de la fecundidad. También en el teatro de las sombras. *Ruit Hora,* se oxida nuestra espada, nuestro caballo se agota, y descubrimos una arruga en el rostro de la mujer. Un diálogo entre dueño y esclavo, con la pantalla de la inutilidad agigantando las sombras de lo vano, *mira las calaveras de hombres pretéritos y recientes: ¿cuál de ellos es un malhechor, cuál un benefactor?* Agigantando las sombras de la duda. Toda acción vencida por su contraria. El amor en el *Mahabharata, cuando oigo la dulce melodía de tus palabras,* trópicos de lluvia escasa y de monzón violento. Los reinos marítimos y de los deltas del antiguo Indostán prosperaban en el comercio. Lejos de allí meditó Safo, *hay que atreverse a todo, empero, porque...* Cinco fragmentos de un *obscurus,* ¿ante qué tribunales su causa? El filósofo teje enigmas en la boca de la esfinge, pero no descifra los enigmas ni rompe la vasija de las epidemias. Dos dísticos para Cleómbroto, suicida, y la cita de un abismo, *Sobre el alma.* Una excesiva inmortalidad. Dos textos, para la crueldad y para la elegancia, de Euforión de Calcis, palabras borradas que emergen de la piel del papiro. *Llorando escrituras.* Aquello que sobrevive de las prácticas que fueron habituales, ahora es una sorpresa. Persio como poema y Persio desencantando un siglo, *choliambi.* Dicen que demasiado joven para no ser dogmático. La sátira alcanza la oscurecida piel de un imperio. Un poema de Marcial. Si no añadimos culpa a la culpa y oscuridad a las tinieblas. El nombre de los poetas oculta el nombre de los emperadores y la virtud queda sepultada bajo las inmensas horas de arena de la costumbre. Después, un canto de caravana. Puedes seguir las huellas del eterno exilio y de la patria eterna. Espada, arco, corazón. Espadas también en *Digenes Akrites.* Espadas y fronteras: trazos de un impulso entre dos mundos. *Al ser derrotado, el héroe se dispone a morir.* Hordas e imperios ahogando a Bizancio.

Lejos de la disputa, los soldados. Y bajo el cielo de Provenza, la pura complejidad, la contemplación de casi todo y de uno mismo. Y en Provenza, la cegadora luz de la nada que un jinete dormido sobre su caballo convierte en poema. Nunca hubo normando ni francés en su casa. Y la literatura haciéndose vida a la espera de un viaje oriental, el viaje de Jaufré Rudel, *ecco opportuna già la stagion ch'al guerreggiar s'aspetta.* Cruzados camino de Palestina y amadores. Después, caballeros vencidos y castillos dispersos:

Margat, Korykos, Payas, Antioquía,
Tortosa, Krak des Chevaliers, Akaba.

En las tierras del *Minnesang:*

Dû bist mîn, ich bin dîn:
des solt dût gewis sîn.
Dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist dez slüzzelîn
dû muost immer drinne sîn.

O cómo el deseo se hace joya. Y de nuevo, *la dulce melodía de tus palabras.* No tan sobrio el canto de los goliardos. Nosotros no peregrinamos con espada, la riqueza que excede a los tratos nos sustenta. Una jugada victoriosa puede ser la última. Garci Sánchez de Badajoz, prisionero en dos cárceles, pierde toda esperanza de quedar libre. *No puedo soltarme.* En Torres Naharro, los contrarios entretejen la red del desasosiego y de nuevo la vida como cárcel y ningún siervo libre de amor. Ni quizá de sus injurias, *llir entre cards.* En *The Faerie Queene,* Britomart, la invencible—casi un dios violento su nombre—, contempla a Scudamour y Amoret, mientras la envidia se convierte en antesala de la lujuria. Recuerdo algo semejante de una lectura de Blake. Las palabras de Eneas antes que Dido reconociese en sí *veteris vestigia flammae,* con palabras de Arguijo, tras un crepúsculo sin retorno y una fiesta desmedida. *We are merely the stars'tennis-balls, struck and banded which way please them;* una preciosa consideración en *The Duchess of Malfi.* Gabriel Bocángel y Unzueta escribe poco antes de 1637:

Lo que pasó ya falta; lo futuro
aún no se vive; lo que está presente
no está, porque es su esencia el movimiento.

O cómo el pensamiento de un *obscurus* se hace joya después de Nordlingen y antes de Rocroy. *Ocios son de un afán, mérito de amar lo que no veo.* Richard Crashaw, al referirse a Santa Teresa, acerca de

dos palabras: «GOD» y «LOVER». Fruta extraña de las islas que perdiera Trento. Feijoo destruye la extravagancia con una idea, si cabe, más extravagante. «Germania Victrix» titulaba ya en *Elsinore* Luis Alberto de Cuenca un poema. Aquel título rozaba a Varo. En Tácito también puede leerse el pavor tras la derrota: Cecina vuelve a Teutoburgo y la imagen de Varo es un sueño, una fiebre, una advertencia. Muchos siglos después Goethe retorna al sur. Su Prometeo reprocha, mas no se arrepiente. Ni después de Roma, ni después de Marienbad. No dudó tampoco Von Kleist en disparar sobre Henriette Vogel y luego sobre sí mismo. Ambos estaban de acuerdo. Ella antes le había escrito una carta memorable. En dicha carta, Von Kleist es Tasso y es Werther, también Leteo, olvido. Si se suicidaron cerca de una laguna, el lector puede adivinar su nombre. Un cuento de Wilhelm Hauff, un buque fantasma y los mares del Indico. Desde Basora, en compañía de piratas inmóviles, el mar inmóvil. En *The Lady of Shalott,* Lanzarote aún no había traicionado a su rey, no había cruzado el puente de la fría espada. En «Oriente», de Manuel Machado, otra vez juntos una reina y un guerrero. Pero Antonio, sin Venus que le proteja, no será Eneas, *sólo Marco Antonio será capaz de derrotar a Marco Antonio.* Ambas reinas, en cualquier caso, se suicidan. También tenían en común el norte africano. Valle-Inclán publica en 1902 la «Sonata de otoño». En muchos pasajes *cocktail* de sugerencias melancólicas. También Julio Herrera y Reissig en su «Liturgia erótica» mezcla y pone brillantes plumas a los *califatos regios.* El resto es Dada.

IV

Luis Alberto de Cuenca, queriéndonos conducir por la senda de la oscuridad, nos ha llevado a las landas de la belleza. Una belleza que podía estar representada por otros treinta fragmentos distintos, pero que siempre quedará a salvo y triunfante en las páginas de este *Museo.* Ni Luis Alberto de Cuenca ni sus autores se han expresado diáfanamente, mas cualquiera de sus líneas es un bálsamo contra la jactancia y una divisa de libre pensamiento. Si otros autores quedaron fuera, no se debe a cierto tipo de discriminación que, a la vista está, no aflora en ningún momento, pues aquí se dan la mano nombres que sólo las enciclopedias han unido. Ninguna galería contiene todos los talentos, y pocas alimentan de manera tan absoluta una parcela de nuestro interés. Otro tipo de discriminación, afortunadamente, es notorio. No discriminación de antólogo o de ignorante, sino elección de artista.—*JULIO M. MESANZA (Eugenio Salazar, 42. MADRID-2).*

EL CATALOGO DE LIBROS EN CATALAN

Associació d'Editors en Llengua Catalana, Gremi d'Editors de Catalunya, INLE: *Llibres en català.* Al cuidado de María Ballester y con presentaciones de Joaquín de Entrambasaguas y Jordi Maragall. Barcelona, 1979.

Desde 1967, un grupo de editores catalanes, bajo los auspicios del Instituto Nacional del Libro Español, viene publicando anualmente el volumen *Llibres en català,* catálogo de las obras editadas en catalán existentes en el mercado, para uso de libreros, editores y demás profesionales del libro [1]. Si en su primera edición dicho catálogo reunía poco más de 3.300 títulos, en la actualidad su número se acerca a los 8.500, lo cual da una idea del progreso habido en la publicación de obras catalanas a lo largo de estos doce años. (Digo doce años, pero de hecho el progreso se ha concentrado particularmente en el último quinquenio: en 1975 los títulos publicados en catalán fueron 590; en 1976, 855; en 1977, 1.015; en 1978, 1.132, y en 1979, 1.321.)

Precisamente este progresivo aumento en la producción editorial catalana ha impulsado a sus redactores—dirigidos por María Ballester, a cuyo cuidado está el catálogo desde los primeros momentos—a modificar la estructura del mismo. Con anterioridad a 1979 cada ficha bibliográfica disponía de un número y estaban clasificadas correlativamente. De este modo se identificaba cualquier obra desde cualquiera de los dos índices (de títulos y de autores), y su ficha se localizaba fácilmente; pero este procedimiento requería renovar toda la numeración de las fichas a cada edición del catálogo y hacía muy oneroso el recorrido anual. Con el fin de poder aprovechar todas las fichas ya elaboradas, en la edición de 1979 se ha optado por un sistema de referencia decimal para las distintas divisiones y subdivisiones. Sin embargo, lo que se ha logrado en ahorro de tiempo para las sucesivas ediciones del catálogo se ha perdido en agilidad, pues el nuevo procedimiento tiene el inconveniente de hacer interminables los índices, y con ello se dificulta su consulta y se alarga farragosamente el volumen (760 páginas).

Las grandes secciones del catálogo actual son las mismas que las de su primera edición: 0) Obras generales; 1) Filosofía; 2) Religión; 3) Ciencias sociales; 4) Filología; 5) Ciencias puras; 6) Ciencias aplicadas; 7) Bellas artes; 8) Literatura; 9) Historia, geografía y biogra-

[1] En la actualidad, la responsabilidad de la edición del catálogo bibliográfico *Llibres en català* es compartida por la Asociación de Editores en Lengua Catalana, el Gremio de Editores de Cataluña y el INLE.

fía (que inicialmente formaban tres secciones independientes); 10) Infantil y juvenil.

Con el fin de valorar los cambios no sólo cuantitativos, sino también cualitativos, habidos en el repertorio bibliográfico daré algunas pistas sobre el contenido del catálogo de 1967. De las 161 páginas que ocupaban las fichas bibliográficas, 66 correspondían a la sección de Literatura, es decir, el 41 por 100 del total. Le seguían en importancia las secciones de Historia, geografía y biografía (que para facilitar la comparación agrupo en una sola sección), con el 14,2 por 100; Libros infantiles, con el 13,6 por 100, y Religión, con el 12,4 por 100. En cuanto a Bellas Artes, tenía el 3,2 por 100; Filosofía, el 2,6 por 100, y Filología, el 1,8 por 100. En medio estaba la sección de Ciencias sociales, con el 8,6 por 100. Las secciones más desasistidas eran la de Ciencias puras y Ciencias aplicadas, con un 0,6 por 100 cada una.

Comparando estas cifras con las del catálogo de 1979, hallamos que la sección de Literatura sigue teniendo la parte del león, aunque su peso relativo ha bajado sensiblemente: en la actualidad ocupa el 35 por 100 del total de fichas. La sección que más se ha incrementado es la de Ciencias sociales: un 16 por 100, frente al 8,6 por 100 anterior. En cambio, la de Religión ha descendido considerablemente: sus títulos sólo representan un 6 por 100 del total. Han bajado algún punto Libros infantiles y juveniles (11 por 100 en la actualidad) y Filosofía (1,6 por 100), y lo ha aumentado Historia, geografía y biografía (15,5 por 100). Se mantiene igual Bellas artes (5,3 por 100). Las secciones con menos peso, exceptuando la ya comentada de Filosofía, siguen siendo las científicas, pero en el actual catálogo la de Ciencias puras ocupa un 1,7 por 100, y la de Ciencias aplicadas, un 2 por 100, lo que indica un cierto incremento en los últimos años en el empleo del catalán como lenguaje científico. En cuanto a Filología, también se ha incrementado (3,3 por 100). En resumen, aunque los libros científicos en catalán siguen siendo escasos—exceptuando desde luego los de Ciencias sociales—, se señala una cierta tendencia a ocupar un puesto más equilibrado en el conjunto.

Examinemos ahora otro aspecto interesante del catálogo: el de las obras traducidas al catalán. Sabido es que en una lengua de área restringida las traducciones son de vital importancia para cubrir las necesidades culturales y la variedad de intereses de sus lectores. Aunque sería ciertamente interesante anotar el número de obras traducidas dentro de cada sección, me limitaré, por razones de espacio, a la sección de Literatura, con lo que se tendrá una idea aproximada del grado de receptividad universalista de la cultura catalana. En dicha sección se contabilizan los siguientes apartados: literatura latina (45 títulos), li-

teratura griega, clásica y moderna (51); literatura en lengua inglesa (167), literatura francesa (117), alemana (41), italiana (39), rusa (32) y otras literaturas (34). Hay incluso un apartado a mi entender innecesario con 18 títulos: el de la literatura en lengua castellana [2].

Aunque este variado panorama de traducciones pueda parecer a un observador poco informado en temas sociobibliográficos como bastante completo, todavía es insuficiente para cubrir todas las necesidades de lectura del público catalán. En efecto, las 544 obras de la literatura universal traducidas al catalán no representan mucho en un total de casi 3.000 títulos de obras literarias (un 18 por 100). Según mis estimaciones, un porcentaje alrededor del 25 por 100 sería más adecuado para satisfacer las necesidades de lecturas literarias en una cultura moderna como la catalana.

Sería interesante comentar otros aspectos del catálogo, pero me temo que de seguir por este camino mi reseña se haría interminable. Lo que parece fuera de discusión es que el catálogo *Llibres en català* ha estado cumpliendo una función importante durante todos estos años (y el número creciente de universidades extranjeras que lo solicitan es un índice cierto de su utilidad) y que en el futuro su papel como repertorio bibliográfico obligado para profesionales del libro y estudiosos catalanófilos no dejará de acrecentarse.—*FRANCESC VALLVERDÚ (Travesera de las Corts, 261, 7.º, 1.ª. BARCELONA.)*

ENTRELINEAS

MANUEL ATIENZA: *Actual filosofía del Derecho en Argentina.* Madrid, s. e., 1980, 541 págs.

En la presente tesis doctoral, Atienza, del Departamento de Filosofía del Derecho de la Universidad Complutense, aborda el estudio de las distintas corrientes jusfilosóficas en Argentina a partir de 1945. La fecha elegida no es arbitraria y señala, al menos, dos hechos paralelos y vinculados íntimamente: la eclosión del peronismo y las alteraciones universitarias consiguientes (luchas estudiantiles contra el go-

[2] Entiéndase bien mi crítica: no descarto por principio la traducción al catalán de las obras escritas en castellano. Así, por ejemplo, me parecen justificadas—y a menudo necesarias—las dobles ediciones (en castellano y en catalán) de libros infantiles y juveniles, manuales escolares, libros didácticos, de entretenimiento, etc. (En el apartado que comentamos no se halla desde luego ninguna obra de este tipo.) Mi crítica se dirige especialmente a la traducción de grandes obras literarias escritas en lengua castellana: en este caso, el esfuerzo de traducción me parece inútil, porque el lector catalán, que conoce bien el castellano, siempre encontrará más satisfactorio «saborear» un libro de poesía o una novela en su lengua original.

bierno de Perón, purga de claustros, cambio en las orientaciones ideológicas dominantes, etc.).

Encuadrada en esta realidad sociopolítica, la filosofía del Derecho en la Argentina sigue derroteros variados y sugerentes: tiene un matiz propio en la obra de Carlos Cossío y discípulos, que tratan de acomodar el pensamiento jurídico—sobre todo la realidad del Derecho judicial—a las categorías del existencialismo heideggeriano, y a la vuelta de los años, partiendo de una posición cercana al fascismo, darán en el marxismo (no es la menor paradoja de la vida intelectual argentina de este período: pensemos en el constitucionalista Arturo Sampay, católico y glosador de Karl Schmidtt, quien andará parecidos caminos); sigue el positivismo jurídico de Kelsen y se abre a la filosofía analítica y al empirismo lógico a través de Ambrosio Gioja y sus alumnos, siendo la orientación dominante en la universidad liberal y tecnocrática que señorea entre la caída de Perón y la dictadura de Onganía (1955-1966); acentúa su dependencia de la ciencia lingüística en los finales de los sesenta, al ritmo de las humanidades francesas; produce un tardío brote marxista, teñido de lecturas althusserianas y propósitos tercermundistas durante la decadencia del régimen militar y la frustrada experiencia neopopulista (1970-1976).

Paralelamente, se dan las líneas tradicionales, que responden a trayectorias jusfilosóficas cumplidas con anterioridad: una filosofía de tipo dogmática del Derecho y de corte liberal, y la escuela del Derecho natural, cada vez más apoyada en una filosofía general neotomista.

Atienza recorre con incansable prolijidad los derroteros de este rico panorama, agotando la bibliografía y sistematizando las tendencias, sin ahorrar la descripción de polémicas y críticas mutuas. A través de esta jungla intelectual subraya una de las características más curiosas y dramáticas de la Argentina contemporánea: el desfase entre el desarrollo cultural de la burguesía ilustrada y el caos en el desarrollo general del país, en que diversos regímenes, desde perspectivas aparentemente distintas, cierran el paso a la participación de esa misma burguesía en la administración del poder, acorralándola en posiciones de radicalismo y desesperación.

El libro no es sólo una barrida erudita sobre el campo especializado que anuncia el título, sino que es una tentativa de sociología del conocimiento, pues apunta a distinguir la familiaridad de estas corrientes jusfilosóficas con la filosofía social y política de distintos sectores de la realidad general del país.

Por todo ello, la tesis glosada puede leerse como la historia de un momento intelectual en la Argentina, y más generalmente, como un

tramo de su actual historia. El hecho mismo de que el trabajo esté editado en Madrid y no en Buenos Aires es muy significativo a este respecto.—*B. M.*

SAUL IBARGOYEN-JORGE BOCCANERA: *La nueva poesía amorosa de América latina.* Editores Mexicanos Unidos, México, 1978, 347 páginas.

Toda antología es leída, por regla general, más por sus blancos que por sus llenos. Se busca siempre quién no está en ella y se la define por lo que calla.

No es el caso de esta antología, pues la época que abarca y el criterio de inclusión son claros, de modo que las exclusiones también lo son.

Antologar el amor es peligroso, pues nada como él ha movido a escribir mejores y peores versos. Para acotar el campo, los antólogos definen la «nueva» poesía amorosa como la que proviene de las vanguardias en los años veinte y avanza hacia nuestros días, andando, en general, los caminos de un lenguaje todo lo directo y coloquial posible.

La figura central de la antología es la imagen moderna de la mujer en la poesía latinoamericana que se propone ser «testimonio escrito de un tiempo histórico-social determinado, siendo sus protagonistas seres impregnados de una problemática que obedece precisamente a esa época» (pág. 7). No es la mujer hogareña de la cual se exaltan su domesticidad y su resignación de madre y esposa, mientras se suponen virtudes viriles la vida pública y activa; no es la mujer como animal de lujo, precioso e inútil, conforme al decorativismo modernista; no es el objeto de una minuciosa fisiología sexual; tampoco la heroína de amores misteriosos, condicionados por oscuros designios irrazonables. Es la mujer de todos los días, igual y distinta del hombre, de carne y hueso, pero también de sugestión, que no excluye la cercanía y la convivencia.

Por la antología pasan algunos de los nombres mayores e ineludibles de la poesía iberoamericana: Oliverio Girondo, Carlos Drummond de Andrade, Nicolás Guillén, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Roque Dalton, Carlos Pellicer, César Vallejo. También se incluyen nombres menores, pero con piezas que no empalidecen ante la proximidad de los citados. Y lo que es más importante, trae a primer plano las últimas promociones poéticas que acentúan los caracteres seleccionadores antes mencionados: reduciéndonos al ámbito argentino, por ejemplo, la generación del sesenta encolumna a Horacio Salas y Juan Gelman, y los novísimos cuentan al propio Boccanera y a Alberto Spunzberg.

El panorama general muestra a una poesía desgarrada por la actualidad dramática, la incertidumbre y el peligro, pero que no se olvida de continuar cantando al enamoramiento, sus gracias y sus horrores particulares, como para seguir siendo poesía.—*B. M.*

JAMES S. ACKERMAN: *Palladio*. Traducción de Justo Beramendi, Xarait Ediciones, Madrid, 1980, 151 págs.

La obra de Andrea di Pietro della Gondola, rebautizado Palladio por un noble valedor que lo encaminó hacia las fortunas vénetas y la financiación de muchas construcciones importantes, centra la arquitectura del Renacimiento, abre la vía del manierismo sin internarse en ella, inunda el mundo inglés y americano con sus modelos y teoriza, deja hecha y para descifrar filosóficamente una obra en que se corporiza toda una teoría del mundo, del hombre (del *homo* de la antropología humanista renacimental) y del arte (como producto y habitáculo de ese modelo antropológico).

Esta obra, de algún modo irradiante y finalmente universal como pocas, tiene un costado paradójico y poco menos que secreto. Muchos de sus palacios urbanos han quedado sin terminar, con importantes fachadas y sin interiores, pues los burgueses comitentes no tuvieron con qué pagar su continuación y prefirieron contar con un buen exterior, símbolo de poder de gasto. Sus villas de veraneo están dispersas por la campiña véneta, a menudo en lugares inaccesibles al visitante normal. No llegó a Roma. Pasó por Venecia dejando un pequeño puñado de obras maestras y la estela sobre la cual sus alumnos Scamozzi y Longhena construirían con más aparato y medios que el maestro.

Aparte de ello, hay en Palladio un teórico, autor de un tratado de arquitectura; un pensador implícito; un artista plástico que ha dejado esa obra incomparable de la escultura fachadista que es el Teatro Olímpico (fachada privada que crea una plaza y un cielo en lo íntimo de un palacio); un pintor de la luz que ha trabajado con el sol veneciano en directo, así como su coetáneo el Veronés lo hizo en la tela y el óleo.

Todos estos aspectos y el análisis técnico y expresivo de las obras palladianas están en el trabajo de Ackerman. En ciertos momentos incursiona con total felicidad en la historia del arte, explicando las condiciones en que surgen algunos modelos tipológicos, como la villa campestre veneciana, y unas variantes de estilo, como las citas continuas de la arquitectura grecolatina en un contexto humanista renaciente.

También se abre el texto hacia la historia de las ideas, explicando

acabadamente cómo la teoría que supone la obra palladiana se armoniza con la filosofía matemática de la naturaleza y la búsqueda de una armo-universal a partir de la observación empírica de fenómenos físicos y sus leyes implícitas. Es decir, Galileo, Spinoza, Newton.

Como era inexcusable, se apunta la difusión de los modelos de Palladio en el mundo europeo y americano, todo ello, y lo anterior, profusamente ilustrado con fotografías, plantas y alzados. A modo de complemento necesario para el lector español, se agrega un estudio de Pedro Navascués Palacio acerca del a menudo insospechado influjo del maestro paduano en la arquitectura hispana.

La bibliografía palladiana es profusa desde el siglo XVII hasta nuestros días. Suele ser poco accesible, por la antigüedad de las ediciones o por lo alto de sus precios, dadas las características gráficas de las mismas. Textos como el reseñado, al alcance de cualquier comprador, ponen un material de primera calidad en el mercado del libro corriente, siendo de consulta provechosa para el especialista y para el historiador cuyas inquietudes se codean con el complejo mundo de la obra arquitectónica y los discursos que la atraviesan.—*B. M.*

SIGMUND FREUD-CARL G. JUNG: *Correspondencia.* Edición de William Mac Guire y Wolfgang Sauerlander, traducción de Alfredo Guera Miralles, Taurus, Madrid, 1979, 682 págs.

La astucia de la historia quiso que Freud y Jung no vivieran nunca en la misma ciudad. La necesidad de acudir a las cartas para unir Viena y Zurich permite que hoy contemos con este epistolario y que una de las disputas intelectuales más significativas de este siglo tenga sus protocolos fijos y no se reduzca a recuerdos más o menos imprecisos.

El tiempo cubierto por esta correspondencia no es largo: de 1906 a 1913, siete años que contemplan la consolidación internacional del psicoanálisis, su difusión en ámbitos diversos (ante todo, en el espacio anglosajón), la fundación de la Sociedad Psicoanalítica en 1910, la edición de la *Zentralblatt,* etc. Los temas técnicos a los que vuelven estos ilustres corresponsales iluminan algunas zonas claves de la nosología psiquiátrica: la histeria, la demencia precoz (así bautizada por Kraepelin y luego llamada esquizofrenia por Bleuler), las relaciones entre las dos anteriores y la paranoia y la locura masturbatoria, el análisis salvaje (o sea, no técnico) y el autoanálisis, la búsqueda de un núcleo a toda la vida neurótica: el destino final de la líbido y sus formas regresivas.

Pero aparte de estas líneas temáticas, el epistolario cuenta la vincu-

lación personal entre el maestro y uno de los discípulos favoritos, el desarrollo, la crisis y la ruptura de ella. Tempranamente señala Jung: «No ha de creer que me empeño en destacarme de usted por puntos de vista lo más divergentes posibles» (29 de diciembre de 1906), pero los puntos de divergencia ya están señalados: la tendencia materialista sexual de Freud frente al simbolismo jungiano. Dice el primero: «Lo que se nos exige no es otra cosa sino que reneguemos de la pulsión sexual. Creamos, por tanto, en ella» (7 de abril de 1907). La líbido freudiana es amplia, pues naturalmente abarca lo bisexual (esto haría reflexionar matizadamente a muchos freudianos «ortodoxos»), y sirve de base a la construcción del sujeto del psicoanálisis, pero no es símbolo de una realidad trascendente: es una realidad en sí misma.

En las disidencias, a lo intelectual se mezcla lo afectivo. Jung sentía por Freud una atracción amorosa muy cargada de ambigüedad. Depositaba en él la figura paterna de alguien que había tenido una fugaz relación homosexual con el joven Jung y le había dejado una imagen repulsiva del sexo. De este modo, a la atracción se unía el rechazo. Por su parte, Freud ofrecía un paternalismo no exento de matiz autoritario, un trato «fuera del juego» respecto a sus colaboradores, a quienes veía como pacientes sin que sus propias neurosis estuvieran en cuestión. La lucha contra las instituciones de la ciencia y la terapia cerraron más la actitud de Freud, por la necesidad de defenderse y de conservar el rigor de la doctrina, a precio de la disidencia y la exclusión constantes (Steckel, Adler y, finalmente, Jung).

El suizo llevaba, como Ferenczi, «la negra marca cenagosa del ocultismo» y llegó a reformular el psicoanálisis como una nueva religión, síntesis nietzscheana de Cristo y Baco, y recuperación de la condición animal del hombre (frente a la forzosidad de la cultura sostenida por Freud). La forma y la materia de los conflictos eran para Jung de naturaleza mítica, y el mito reproducía un arquetipo inamovible, fijado desde los tiempos «fuertes», contra el cual nada podían la cultura, la terapia ni la historia. Freud, en cambio, quería hacer accionar la ciencia (no sólo la medicina, sino también la mitología) sobre la materia de estas regresiones arcaicas.

Frente a todo ello reacciona Freud y escribe el 13 de febrero de 1910: «No pienso en un sustitutivo de la religión; esta necesidad ha de ser sublimada. ¡La orden no habría de ser una comunidad religiosa, al igual que no lo es una agrupación de bomberos voluntarios!» Por esos carriles progresaría la discusión, hasta consumarse con tonos coléricos por parte de Jung. Dice, por ejemplo, el 18 de diciembre de 1912: «... crea usted hijos esclavizados o descarados granujas» (entre los cuales, obviamente, no quiere contarse).

El libro no tiene sólo un valor documental sobre una etapa en la historia del psicoanálisis. También reúne material ensayístico acerca de los temas esbozados. Y es, por fin, una novela epistolar, tal vez la novela familiar del freudismo. Puede complementarse su lectura con los *Recuerdos* de Jung y las biografías de Freud (la de Jones en primer lugar), hasta concluir un cuadro en cierto modo fascinante.

A Taurus, que se ha esforzado en ofrecer al lector en castellano tantos textos fundamentales del pensamiento moderno, se le puede pedir una reedición con nueva lectura de estilo y una ligera cacería de gazapos.—*B. M.*

IAN GIBSON: *El vicio inglés.* Traducción de A. Bosch, Planeta, Barcelona, 1980, 333 págs.

La poderosa Inglaterra victoriana fue manejada por unos eficaces funcionarios cuya educación implicaba una fuerte dosis de sadomasoquismo, concretada en la flagelación sistemática de sus nalgas en los períodos de educación doméstica y escolar. Esta es la tesis aguda y divertida que arriesga Gibson en su libro. Tal vez la justificación ideológica del castigo como pedagogía sea ésta: no se puede ser un buen dominador sin haber experimentado el dominio en carne propia.

Para acreditar su teoría, Gibson hace una cabalgata minuciosa sobre un material documental que comprende textos de diversa índole a partir del *Tratado* de Meibom (1629), y que llega a nuestros días, ya que el tema sigue discutiéndose a nivel parlamentario y académico: ¿deben prohibirse los castigos corporales en las escuelas inglesas?

Las fuentes son literarias (novelas donde se describen escenas de flagelación de connotaciones eróticas, pornografía literal y gráfica), periodísticas (anuncios de diarios donde se ofrece o pide la flagelación en institutos o a domicilio) y administrativas (reglamentos escolares y militares). Se examina la flagelación en las escuelas, en el ejército y la armada, en el hogar, en la universidad, en las prisiones y en los prostíbulos especializados en tal tipo de caricias.

La preocupación de Gibson no es meramente erudita, a pesar del punitivo material acumulado. Al final, ensaya algunas claves teóricas para interpretar la persistencia de esta costumbre pedagógico-sexual. Los azotes van acompañados de síntomas de excitación y de orgasmo, de modo que esta lectura se impone desde el principio.

Diversos enfoques teóricos quieren que la flagelación sea una forma de fijación oral (el niño desea morder y destruir los pechos de la madre

y traslada la figura de ellos a las nalgas), de fijación anal (el placer de contener las heces por medio de los azotes), de castración (el golpe es la metáfora de la operación castradora) y de acto sexual oblícuo, donde el órgano femenino es sustituido por las nalgas.

La conclusión de Gibson es audaz y permite reflexionar sobre los entretelones de la cultura: «El hecho consistente en que los dirigentes de la Gran Bretaña victoriana y de su inmenso imperio provinieran casi en su totalidad de las escuelas públicas significa que entre ellos probablemente hubo una buena proporción, y quizá una muy alta proporción de sadomasoquistas» (pág. 317).—*B. M.*

LUIS A. AROCENA: *El otro Maquiavelo*. La Isla de los Ratones, Santander, 1980, 92 págs.

Arocena, historiador argentino que profesa en la Universidad de Texas, tiene un largo contacto con la obra maquiaveliana, probado en las ediciones de *El Príncipe* (1955) y las *Cartas* (1979), y en un par de estudios sobre las ideas políticas del florentino. En esta breve entrega aborda a su autor desde un ángulo biográfico, a partir del cual se extiende sobre ideología e historia.

Para ello es necesario desbrozar la leyenda negra tejida en torno a Maquiavelo y las connotaciones peyorativas que tiene la palabra «maquiavelismo». Para Arocena, la leyenda se funda en el peligro corrido por las teorías trascendentalistas de cuño religioso que fundaban la soberanía del poder (ya que no todavía del Estado en sentido moderno) durante la Edad Media. El maquiavelismo viene a sostener que el Estado autosustenta su poder y que éste no proviene de la sede divina. Es un poder inmanente y profano.

También se hace necesario soslayar toda lectura que pretenda aprovechar a Maquiavelo para enriquecer el código del lector: lecturas hegelianas, marxistas, nietzscheanas, etc. Restituir, en suma, un Maquiavelo en sí mismo, trazando sus coordenadas epocales.

El Maquiavelo así reconstruído por Arocena es un técnico del poder, acaso el primer gran ejemplar del funcionario político del Estado moderno. «Maquiavelo ni sintió la política como ejercicio personal del poder ni tampoco como puro objeto de consideración teórica» (pág. 40). (Quiso) «estar cerca del poder y manifestar al juicio de los que mandan la índole real de los problemas sobre los cuales es preciso tomar decisiones adecuadas» (pág. 41). Concluye el autor: Maquiavelo sentía su vocación política de «modo vicario».

El estudio se completa con algunas noticias sobre la vida cotidiana del escritor y el examen de parte de su correspondencia, siempre abundando en las líneas señaladas. El libro adquiere de esta forma el carácter de un retrato documental, logrado por la caída de los afeites y la recuperación del rostro.—*B. M.*

CRISTINA PERI-ROSSI: *La rebelión de los niños*. Monte Avila, Barcelona, 1980, 117 págs.

Los personajes infantiles y adolescentes pueblan con sugestiva insistencia las páginas de la narrativa rioplatense actual. La relación con los padres, la persistencia de la casa como espacio opuesto al mundo, la imposibilidad del pasaje hacia la adultez, son más que una opción literaria: son acaso el síntoma de una sociedad incapacitada para crecer, cuyos sujetos se viven como eternos niños, como púberes sin juventud.

En las mejores piezas de esta colección, Peri Rossi revisita la infancia con el recuerdo, «viendo» la niñez como algo que, por perdurar, se mezcla con ciertos rasgos del pensamiento adulto. Por un lado, estos niños no pueden dejar de ser tales. Por otro, conservando el estupor arcádico de los primeros años, constatan las falacias y caricaturas de la cultura adulta. Son infantiles y grandes a la vez, pero se sienten excluídos del paraíso original y del infierno final.

En la línea apuntada destacan los cuentos *Ulva lactuca* y *Feliz cumpleaños*. El primero es una lucha sorda entre el hijo y el padre que, separado de su mujer, debe atenderlo cotidianamente. En el acto de alimentarlo va la fantasía de matarlo, y el padre se convierte así en la doble mítica figura terrible del que da la vida y el que la amenaza. En el segundo, otro tema clásico merece un tratamiento igualmente agudo: la competencia del padre y el hijo por el amor de la madre, la imposibilidad del niño para amar a otra mujer que no sea aquélla.

En el relato que titula el libro, Peri Rossi esboza una novela de mayor alcance que el dado y aborda la alegoría política. Se trata de un país donde toda una generación es considerada como perpetuamente infantil, separada de sus padres por la autoridad y sometida a un castrante régimen de prohibiciones protectoras. El arte y el *potlach* son conectados intentos de resistir a la autoridad impuesta.

En los demás cuentos, el lirismo de la prosa anega los espacios narrativos y el objeto del relato cede ante las oscilantes iniciativas de la imagen y aun del lenguaje. De todos modos, en la coherencia final de la colección hay un paisaje social lúgubre y desértico: el que resta cuando

pasa por una comunidad el aparato arrasador de una dictadura policíaca. Ante esta desmesurada figura «paterna», la sociedad civil, en estado permanente de minusvalía, es una acechante reunión de niños que fantasean rebelarse incendiando el escenario de sus vidas.—*B. M.*

LOS ORIGENES DEL KRAUSISMO

A un cuarto de siglo de la primera edición (1956) vuelve a las librerías *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual* (Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1980, 214 págs.), de Juan López Morillas. La reedición era necesaria, pues el texto circuló con dificultades por España en sus primeros años y luego, agotado, siguió citándose en los trabajos especializados. Además, en estas décadas, los estudios sobre el krausismo y las exhumaciones de textos clásicos han menudeado, ocupándose de él Elías Díaz, Gómez Molleda, Gil Cremades, Martín Buezas, Eloy Terrón, José Luis Abellán, Cacho Viu y otros.

Los límites del libro están claramente fijados por Morillas: se trata de investigar la recepción del krausismo en España y su desarrollo hasta su primera crisis pública, tras la caída del sexenio revolucionario (1868-1874) y la restauración canovista.

Este período va centrado en la figura de Julián Sanz del Río, discípulo directo de Krause e introductor en España no sólo de su metafísica, sino de todo un tipo de moral individual y de gestualidad que iban a caracterizar a cierto sector laico de la *intelligentzia* española durante décadas.

Para explicitar las aplicaciones del krausismo en la Península, Morillas expone, con rigor exhaustivo y buen orden, la filosofía de Krause en sus aspectos sistemáticos. Rastrea sus raíces kantianas, insinúa su parentesco con los grandes sistemas progresistas del siglo XIX (de Hegel a Comte), para fijar su eje en la búsqueda de una armonía universal a través de la realización terrena de un sujeto colectivo pleno, la humanidad, imagen secular de la esencia superior o Dios.

Morillas considera al krausismo (al menos al así recepcionado por Sanz) una suerte de traducción laica del providencialismo cristiano, que impone la formación de un sacerdocio de nuevo modelo, escindido del clero dogmático eclesiástico y totalmente independiente de milagros y revelaciones. El Dios de los krausistas es el gobernador de la Naturaleza y se sirve de ella para entenderse con la comunidad humana. De todos modos, este sesgo de la filosofía otorga a sus cenáculos un aire monástico burgués; una atmósfera de logia secreta, aunque desprovista de ritos

pintorescos (como es el caso de la masonería), y, a veces, un puritanismo que se codea con el heredado de otras fuentes.

Morillas es gráfico a este respecto: «Los krausistas vestían sobriamente, por lo común de negro; componían el semblante a fin de que pareciera impasible y severo; caminaban con aire ensimismado; cultivaban la taciturnidad, y cuando hablaban, lo hacían en voz queda y pausada, sazonando sus frases con expresiones sentenciosas, a menudo de una rebuscada oscuridad; rehuían las diversiones frívolas, y frecuentaban poco los cafés y los teatros» (pág. 55). Puede echarse mano, en el mismo sentido, de algunas figuras galdosianas: León Roch y el Max Rubín de *Fortunata y Jacinta,* por ejemplo.

Más allá de sus limitaciones intrínsecas y de la modestia de sus textos, el krausismo español es un movimiento renovador y fecundo. Saca la especulación filosófica española de la monotonía apologética, intenta dar a cierta burguesía progresista un aparato intelectual secularizado, apunta a la renovación del propio catolicismo (recuérdese la figura del capellán regio Fernando de Castro y su conexión con el catolicismo progresista que reacciona ante el tremendo *Syllabus),* abre la universidad y la tertulia intelectual a la influencia alemana, rompe el monopolio del modelo francés, mira hacia América (baste recordar la presencia krausista en pensadores y políticos del cono sur americano: el argentino Hipólito Irigoyen, el chileno Alessandri Rodríguez, el uruguayo Battle Berres).

Por la reacción antifrancesa (no exenta de patriotismo: recuérdese lo cercano de las invasiones napoleónicas, los Cien Mil Hijos de San Luis y la intervención gala en las guerras carlistas) se conecta con la producción intelectual alemana, llegando las novedades de las ciencias experimentales y la psicología. Por sus intenciones pragmáticas, se apuntará a una pedagogía social renovadora (baste recordar la Institución Libre de Enseñanza). Finalmente, el krausismo tendrá sus efímeras consecuencias políticas, y Morillas insinúa un paralelismo entre el movimiento original, la germanofilia de Sanz y sus discípulos y el Sexenio, por una parte, y por otra, la *Revista de Occidente,* la germanofilia de Ortega y los suyos y la Segunda República.

Al final del período estudiado, la represión restauradora la emprende contra los krausistas, mientras se va desarrollando por otra vía una reacción positivista contra el espiritualismo de los primeros, encabezada por algún intelectual de formación curiosamente krausista, como Manuel de la Revilla y el cubano José del Perojo. El krausismo une a sus caracteres de misticismo laico el martirologio de sus presos. Pero también tendrá su purificación por el dolor y saldrá adelante en las empresas de Francisco Giner de los Ríos, Manuel Bartolomé Cossío, instituciones como la ILE citada, la Junta de Ampliación de Estudios o el Instituto de Reformas

Sociales. Tratará de ser, en todo caso, la reflexión y la incitación a la práctica de una burguesía radicalizada en sus aspiraciones por mover a España a un ritmo europeo. En el umbral de esta etapa se detiene el texto de Morillas, para concluir: «El krausismo español fue bastante más que una metafísica, o que una ética, o que un completo sistema filosófico...; fue lo que, a falta de mejor expresión, llamaremos un estilo de vida, cierta manera de preocuparse por la vida y de ocuparse en ella, de pensarla y de vivirla...» (págs. 207/8).—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

JUAN LISCANO: *Esto ya fue una vez,* edición de Maravén, S. A.; Filial de Petróleos de Venezuela, Caracas, 1980.

De la importancia que Juan Liscano tiene dentro de la poesía venezolana habla su obra ampliamente conocida no solamente en su país. Son numerosas las traducciones de la obra poética de Juan Liscano, que han sido vertidas a varios idiomas europeos, dando testimonio de una de las voces más significativas de la poesía contemporánea hispanoamericana. Pero la labor creativa de este poeta venezolano no solamente se ha manifestado en el plano poético, sino en los más variados campos de la cultura.

Esto ya fue otra vez viene precedido por un prólogo de Juan Mendoza Pimentel, en el cual hace un detallado análisis de este texto de Liscano, a la vez que nos informa de la gestación y alcance inmediato de estos poemas: «Esta edición rescata para divulgarlo un texto poético de Juan Liscano insuficientemente conocido, el cual constituye, no obstante, una de las más definidas y enriquecedoras tomas de conciencia venezolana ante el fenómeno de la energía derivada del petróleo.» *Esto ya fue una vez* forma parte del libro de Liscano *Nuevo Mundo Orinoco,* que fuera publicado con anterioridad en 1959 y reeditado, en 1960, por Editorial Alfa Argentina.

El poema se nos presenta como la representación de un largo friso poético en el cual vamos asistiendo a la realidad de un fenómeno geológico que parte desde lo más profundo y va atravesando mundos que son despertados por el hecho poético. No cabe duda que en este libro nos encontramos ante uno de esos poemas de largo aliento en los cuales se hace necesaria una gran maestría para que se convierta en un verda-

dero logro expresivo. El poeta venezolano logra que este poema sea una suma de realidades ricas y significativas. Una totalidad expresiva que está, con toda seguridad, dentro de las más importantes de la actual poesía en lengua hispana.

Se nos dice que, para escribir este poema, Juan Liscano viajó a Zulia en 1958, recogiendo los más variados antecedentes humanos y geológicos en torno al petróleo, para luego entregarnos esta poesía de incuestionable intención narrativa, en la cual, por momentos, parece estar vivo el espíritu poético de los antiguos cronistas ante un nuevo mundo.—*G. P.*

JUAN RULFO: *Antología personal,* Editorial Nueva Imagen, México, D. F. (México).

La obra de Juan Rulfo constituye uno de los hitos más importantes de la actual narrativa, no solamente de Hispanoamérica, sino de todo el contexto de la literatura contemporánea en lengua española, y esto sólo para acotarla dentro de los límites de su gestación cultural, ya que las innumerables traducciones la convierten en una obra de valor incuestionablemente universal. Lo dicho a estas alturas de la valoración a que se ha hecho acreedora la narrativa de Rulfo puede parecer una redundancia. Pero pensamos que nada se pierde con repetirlo.

En este libro nos encontramos ante una selección hecha por el mismo Juan Rulfo de su propia obra. En ella se incluyen ocho cuentos correspondientes a *El llano en llamas* (1953), cuyos títulos son: *Nos han dado la tierra, El llano en llamas, ¡Diles que no me maten!, Luvina, No oyes ladrar los perros, Paso del Norte, Talpa* y *Anacleto Morones.* De su novela *Pedro Páramo,* la obra más importante de Juan Rulfo, éste nos da dos fragmentos bajo los títulos de *El padre Renterías* y *Susana San Juan.*

Hay que resaltar el hecho que en esta antología se recojan dos textos de Rulfo, o mejor dicho fragmentos, publbicados por primera vez en la *Revista Mexicana de Literatura,* nueva época, número 3, en 1959, con una fecha a pie de página: enero, 1940. Estos fragmentos corresponden a textos muy poco conocidos y que hasta la fecha de la edición de esta antología no han sido recogidos en volumen individual. Es evidente que estos dos relatos vienen a darnos una nueva oportunidad de recrearnos con la belleza narrativa que contiene la obra de Rulfo, un

escritor que, no obstante lo reducido de su obra, hasta el momento, ha logrado erigirse en el más importante exponente de la creación narrativa actual.—*G. P.*

MARIELA ALVAREZ: *Textos de anatomía comparada.* Cuadernos de Difusión, editados por FUNDARTE (Fundación para la Cultura y las Artes del Distrito Federal), Caracas (Venezuela).

Se nos dice que Mariela Alvarez nació en Caracas; que es graduada en Letras en la Universidad Central de Venezuela; que ha realizado estudios de especialización en Buenos Aires, y que en la actualidad reside en Ciudad de México, donde estudia lenguas orientales. *Textos de anatomía comparada,* editado por Fundarte, en sus Cuadernos de Difusión, número 24, es su segundo libro.

Textos de anatomía comparada se nos presenta como una experiencia narrativa, lo que no es obstáculo para que no lo podamos ver desde su otra vertiente, tal vez la más real en cuanto a las sugerencias emocionales que ésta produce en el lector; nos estamos refiriendo a una vertiente eminentemente poética. No es que no existan los valores narrativos, sino que éstos están al servicio de un mundo de sensaciones que nos es revelado por un juego de imágenes, imágenes que no se hallan sólo en función de relación de unos hechos. Aquí no hay descripción, sino sugerencias que se abren en múltiples referencias que nos llegan a través de un lenguaje rico y depurado.

El ámbito en que se mueven estos textos de Mariela Alvarez son el de una visión del mundo-entorno desde el punto de vista de la mujer entregada a una autocontemplación sensible. Aquí presenciamos toda una amplia gama de emociones, sabiamente transferidas por medio del lenguaje: el amor, la tristeza y la alegría son los elementos que dan cuerpo a estos textos. En resumen, estos textos nos proponen una lectura atenta por la riqueza de su mundo expresivo.

Con anterioridad a *Textos de anatomía comparada* su autora ha publicado *Cuestión del tiempo,* Monte Avila Editores. Este volumen lo componía un conjunto de relatos que evidenciaron la aparición de una personalidad literaria llamada a tener un sitio de relevancia en las letras venezolanas. El libro que ahora nos preocupa no viene sino a confirmar esa realidad que en su momento recogió la crítica.—*G. P.*

MANUEL MEJIA VALLEJO: *Prácticas para el olvido (Coplas),* edición Fenalco, Antioquía, Colombia.

En una cuidada edición limitada a mil ejemplares, el novelista colombiano Manuel Mejía Vallejo nos entrega 200 coplas que ha ido componiendo a lo largo de varios años. De cómo se fueron gestando nos dice Mejía Vallejo: «Este soy yo, inventor de juguetes, buscador de palabras. Las palabras nó dicen lo que significan, gastadas por un reiterado mal uso. Y, con ellas, el deterioro del sentimiento. Meterlas en agua profunda, lavarlas, secarlas, curarlas para otro sentido musical de la vida, sería tarea de escritor: bregar por que el vocablo sea nuevamente bautismal, con el riesgo de la sencillez absoluta.»

En estas doscientas coplas se halla todo un buscar la sencillez y a la vez que ésta sea portadora de un verdadero sentido poético. Una profunda ternura imanta estas coplas, que logran convertirse en creación popular, es decir, que en ellas sentimos la inmediatez de la emoción que genera el canto, el canto o el silencio que se escribe en versos, porque «por lo menos queda la canción. Y, si no la canción, algunos seres amables con quienes compartir ese silencio», nos dice Mejía Vallejo al final de la nota introductoria de sus coplas.

Manuel Mejía Vallejo nació en Jericó, departamento de Antioquía, en Colombia, en 1923. Está, con sobrados méritos, considerado como uno de los mejores narradores colombianos. En España obtuvo el Premio Nadal del año 1963 por su novela *El día señalado.* Entre sus obras también pueden mencionarse *Aire de tango,* con la cual se hizo acreedor al Premio Vivencias 1973.

La edición de este conjunto de coplas no deja de ser una sorpresa para el conocedor de la obra narrativa de Mejía Vallejo, ya que nos viene a mostrar una faceta ignorada dentro de la inquietud creadora de este narrador colombiano. La naturaleza que sustenta emocionalmente estas coplas está dicho por su autor: «En este libro más o menos desgarrado—coplas del buen querer y prácticas para el olvido—van algunas mujeres que tuvieron vecindad en el corazón y anduvieron cerca en mi tarea de ser hombre. (...) Ignoro si hoy—a los cincuenta y cuatro años y varios meses—se ha hecho tarde para cantar.» La redondez de estas coplas, la comunicación emocional de Mejía Vallejo que hay en ellas, nos viene a decir que nunca es tarde para cantar, sobre todo cuando se busca hacerlo con la sencillez y la pureza popular, es decir, en coplas.—*G. P.*

JOSE IGNACIO CABRUJAS: *El día que me quieras.* Edición de Fundarte, Cuadernos de Difusión, Caracas (Venezuela), 1979.

El día que me quieras es la edición de una obra de teatro de José Ignacio Cabrujas, pieza que se puso en escena por primera vez en el teatro Alberto Paz y Mateo en enero de 1979. Podemos decir que en esta obra se dan unos condicionantes sociales muy definidos y perfectamente encuadrados dentro de un momento de la historia venezolana, pero esto tiene en el tratamiento una proyección que es sin duda definidor no solamente de su momento, sino de nuestro tiempo, actual y palpable. Diríamos mejor, dolorosamente palpable.

La obra está tratada con agilidad, y los diálogos son reveladores de una gran maestría teatral. El crítico Isaac Chocrón nos dice de su autor: «Lo primero que se debe decir de José Ignacio Cabrujas es que es el talento más versátil de todo el teatro venezolano actual. Dramaturgo, director, actor, sobresaliendo en cada una de estas especialidades, hasta el punto en que resulta controversial jerarquizárselas. Cabrujas brilla en todas porque, al igual que los grandes teatreros de la historia, encauza su descomunal talento, su curiosidad intelectual y su entusiasmo para trabajar en la dirección que se proponga. 'Al son que le toquen, baila', pero baila también al son que él quiera tocar. Como dramaturgo, Cabrujas ha insistido en un tema central que aparece en las nueve obras que ha estrenado: a través de la historia o de historias del pasado podemos entender mejor nuestro presente. No se trata de viajes nostálgicos, sino de paralelismos curiosos, irónicos o contundentes, entre lo que pasó y lo que nos está pasando. Cabrujas utiliza vidas de nuestros antepasados o de mundos pretéritos—algunos aún en existencia—para que nos reflejen, como espejos mágicos, coincidencias con nuestra vida actual.»

El día que me quieras es la edición de una obra que nos permite conocer y valorar entre nosotros a un dramaturgo sudamericano en un aspecto valioso de su creación. Esto viene a suplir la indudable falta de información que tenemos sobre las nuevas promociones del teatro que se está haciendo, escribiendo y representando en los países sudamericanos.—*G. P.*

ESTEFAN AGUSTIN DOINAS: *La estación discreta.* Editorial Eminescu, Bucarest, 1980.

Una poesía que arranca de la exaltación del acontecer vital y donde la imagen es llevada a un depurado concepto de la musicalidad parecen

ser las características más notorias de este libro del poeta rumano Estefan Agustín Doinas. Como muchos de sus contemporáneos rumanos, el autor de *La estación discreta* no es lo suficientemente conocido entre nosotros, salvo en traducciones parciales, que no suelen ser lo suficientemente reveladoras, aunque sean importante fuente de conocimiento.

Doinas es, sin lugar a dudas, una de las personalidades más significativas de la actual poesía rumana, y la traducción de este libro, realizada por Omar Lara, viene a llenar, qué duda cabe, un vacío importante en relación a su obra. En la traducción, Omar Lara ha realizado un trabajo exhaustivo para dar en lengua castellana una visión lo más aproximadamente posible de la atmósfera que envuelve la poesía de Doinas.

Las poesías de Doinas obedecen a unas características muy especiales dentro de la poesía rumana; es una poesía que observa unos modelos bastante especiales dentro de su búsqueda expresiva. No debemos olvidar que Doinas se contó entre los miembros del Grupo Literario de Sibiu, grupo de una gran cohesión y con un programa estético muy definido, que en un principio buscó el resurgimiento de la balada como forma poética, hecho que les enmarca dentro de unas preocupaciones de una profunda raíz romántica. Los integrantes del grupo se inscriben «en una elevada espiritualidad, practican las lecturas escogidas y finas (Goethe y Schiller—sobre todo los escritos estéticos—, Hebbel, Heichendorff, Hofmannsthal, Herman Hesse), como también una gran cantidad de obras ensayísticas y críticas», entre las que se hayan las de Gundolf, Erwin Rhode, Klages, Ortega y Gasset y Oscar Walzel. En Doinas todas estas influencias se aúnan para darnos una presencia poética rica en matices emocionales y de profundo contenido humano. No cabe sino celebrar la oportunidad de conocer una voz tan rica de valor poético como lo es la de Stefan Aug. Doina, en esta traducción de Omar Lara.
G. P.

MARIO BAHAMONDE: *Diccionario de voces del norte de Chile, El caudillo de Copiapó.* Ediciones de la Editorial Nacimento, Santiago (Chile).

Resulta complicado el hecho de tener que referirnos a estos dos libros en un espacio tan reducido como lo son estas reseñas. Ahora bien, pensamos que no hacerlo sería en buena cuenta un acto menos honrado que decir poco. Estos dos libros pertenecen a un escritor cuya gran inquietud cultural se manifestó en varios campos. De su labor antropo-

lógica nos da buena cuenta su libro *Diccionario de voces del norte de Chile,* que nos pone en contacto con un trabajo investigativo de indudable valor para el estudioso del tema sudamericano en el campo de la filología.

En más de cuatrocientas páginas, Mario Bahamonde da cuenta minuciosa de una gran cantidad de voces relacionadas con geografía, toponimia, etimologías, historia, arqueología, botánica, zoología, folklore, minería. A esto se ha de agregar los ensayos finales sobre tipología social, leyendas y habla. Habría que decir que este volumen no tiene solamente el valor de un trabajo acumulador, sino que en él encontramos también el valor que emana de la forma en que se nos presentan y definen cada palabra, en un afán por impregnar estas definiciones de una carga de humanidad, al no entregarlas separadas de su enraizamiento emocional.

El caudillo de Copiapó nos muestra otro de los aspectos de Mario Bahamonde. Con esta novela, el académico correspondiente de la Academia chilena obtuvo el premio de la Municipalidad de Santiago en 1978. *El caudillo de Copiapó* es una novela breve, densa de emoción, en la cual se refleja todo un amplio espectro de la historia social de Chile. Los personajes, tratados con verdadero acierto, nos van mostrando aspectos de la vida chilena en una forma de gran equilibrio estilístico. En sus actitudes vamos asistiendo a la conformación social del país en esa parte de la zona minera que fue el crisol y desde donde se fueron perfilando las luchas por el poder central. Es decir, donde nace la realidad social y económica que caracteriza la actual sociedad chilena. Una hermosa novela que va más allá del hecho de ser solamente una descripción sociohistórica.—*G. P.*

MANUEL ORTIZ: *Habitar lo inhabitable.* Quinto suplemento de Calle del Aire, Sevilla, 1980.

Habitar lo inhabitable es, por decirlo de algún modo, un conjunto de poemas de los cuales emana una cautivadora atracción que nos pone, desde los primeros versos, en una predisposición de entrega y comunicación. El mundo poético que encierran estos poemas está como hecho de una materia permeable a los sentidos; una transparencia franqueable a través de la cual contactamos con las cosas y la vida que las habita y las humaniza.

Estos poemas de Manuel Ortiz vienen precedidos por un prólogo a modo de carta, «Carta a un poeta inédito», exactamente se titulan es-

tas líneas introductorias de Juan Gil-Albert, de entre las cuales entresacamos algunas frases definidoras de la poesía de Ortiz: «Yo diría que estos poemas, en su pulcritud meditativa, están fuera del tiempo, pero dentro del siempre. Su sencillez impone. Tan fáciles a la claridad—la claridad extrema del léxico, ni una sola palabra afectada—que esa misma facilidad puede, para tantos, no dejarse entender, o pensar que ya la teníamos sabida. Siendo así que esta poesía viene de tan antiguo y tan alto—puede bajar de Manrique a Bécquer, pasando por fray Luis—. ¿En sordina? Pues que lo que dice nos canta, sin golpe alguno de pedal, fluidamente se inscribe recubierta de tul, que calla y, a veces, hasta dulcifica toda estridencia del sufrir. El buen gusto es su tónica.»

Lo dicho por Gil-Albert es fiel a la realidad que se inscribe dentro de este habitar lo inhabitable, en el entretejido de estos versos cuya clave secreta está, aunque parezca paradójico, en una abierta confesión de los sentidos. En una sublimación del verse a sí mismo en una dimensión de autorrespuesta y al mismo tiempo de indagación.

Un hermoso conjunto de poemas que hablan y dialogan con la sencillez iluminadora del misterio. No cabe duda que esta sencillez, insoslayable conquista de la búsqueda expresiva de Manuel Ortiz, no es sino el resultado de una lúcida conciencia poética. Aquí la sencillez no es sinónimo de falta de rigor o mero hacer sin compromiso con la palabra.—*G. P.*

JESUS MONTORO: *Cigüeña roja, ánade azul, jardín de invierno.* Colección La Lira de Licario, Editorial Orígenes, S. A., Madrid, 1980.

Jesús Montoro (1948) pertenece por nacimiento a esa rica cantera de la poesía española que es y ha sido la región andaluza. El es granadino, y esta condición deja sin lugar a dudas una huella en su poesía que se nos hace evidente, tal vez esa sutil forma de contemplación que viene desde el fondo de la historia y de sus hechos. Unos hechos que han ido conformando toda una realidad expresiva y en la cual la poesía tiene sus raíces.

Desde 1964, Montoro reside en Madrid, formando parte de ese grupo de poetas andaluces nutrido y rico en nombres significativos dentro del panorama actual de la poesía española, entre los cuales se podrían citar a Quiñones, Antonio Hernández, Ríos Ruiz, Aragonés y muchos otros. En otras palabras, ese grupo de poetas trasterrados en los cuales continúa viva esa forma de sentir y expresar la poesía en un incondicional amor a la tierra y a los hombres.

Los primeros poemas que nos dan a conocer a Jesús Montoro aparecen en diversas revistas: *Kurpil, Insula, Poesía Hispanoamericana, Alamo, Caracola* y otras.

El libro *Cigüeña roja, ánade azul, jardín de invierno* nos llega precedido de un prólogo de Rafael Soto Vergés, en el cual nos habla de su autor, situándolo dentro del contexto de la poesía andaluza; nos habla de Montoro, sin adentrarse demasiado en el análisis de su poesía, y pensamos que esto es un acierto, ya que la poesía de Montoro necesita ser leída sin necesidad de intermediarios. Es ésta una poesía que entabla un diálogo directo con el lector. En la expresividad poética de este granadino no hay estridencias ni búsquedas tendentes a la espectacularidad de las imágenes; muy por el contrario, su poesía nos llega como en sordina, pero cargada de hondura y autenticidad.

Se nos hace verdaderamente necesario citar aquí, por estar totalmente de acuerdo con ellas, unas palabras que nos parecen precisas a la hora de hacer referencia a la personalidad de Jesús Montoro en el plano de la poesía «española de hoy, y andaluza en particular». Estas palabras son las de Rafael Soto Vergés: «La poesía de Jesús Montoro tiene una relevancia verdaderamente preciosa y autonómica.»—*G. P.*

JAVIER MARTINEZ REVERTE: *Metrópolis.* Edición del Colectivo 24 de Enero, Madrid, 1980.

Metrópolis es un libro que encierra una serie de condicionantes sorpresivos. En primer lugar, porque nos muestra una faceta desconocida, por lo menos para nosotros, de su autor, al que hasta el momento de leer estos poemas sólo conocíamos de él su labor en el campo del ensayo y las notas de viajes; citemos aquí su ensayo sobre la Odisea homérica: *La aventura de Ulises,* Madrid, 1971, y su análisis de las últimas elecciones presidenciales francesas, tal vez el más conocido por su enfoque periodístico: *Giscard d'Estaing, la derecha al poder,* Madrid, 1975. También tenemos que anotar su libro *Violeta Parra, Violeta del pueblo,* Madrid, 1976, en el cual realizó un trabajo antológico de los poemas y canciones de la cantante y poetisa chilena.

Lo que deseamos poner de manifiesto en esta breve nota es la sorpresa que nos deparó la lectura de este libro de Martínez Reverte, no porque pudiéramos poner en duda en él una inquietud dirigida hacia la expresión poética; estamos muy acostumbrados a esta especie de obligación que se imponen los cultivadores de los más variados oficios en algún momento de su vida. No; no es esta circunstancia. La sorpresa

que nos llegó en la lectura de *Metrópolis* es su valor poético en sí. En este libro nos hallamos ante un poeta auténtico. Este libro no es el fruto de unos condicionantes expresivos más o menos asimilados y en función de una intencionalidad al servicio de unas inquietudes por dar testimonio de algunas experiencias vitales, más emocionadas que emocionales. En *Metrópolis,* una decantada elaboración del lenguaje, puesto al servicio de un profundo sentido de la poesía.

Javier Martínez Reverte nació en Madrid hace treinta y cinco años. Su labor profesional es el periodismo, y debido a la cual ha residido varios años fuera de España, principalmente en Londres y París, países en los que ha ejercido las labores de corresponsal de medios informativos españoles.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º, D. MADRID.)*

EN POCAS LINEAS

RODOLFO BORELLO, HORACIO JORGE BECCO, FELIX WEINBERG y ADOLFO PRIETO: *Trayectoria de la poesía gauchesca.* Ed. Plus Ultra, Buenos Aires, 1979.

En 1972, con motivo de celebrarse el centenario de la primera edición del *Martín Fierro,* se organizó un curso especial en la Universidad Nacional del Sur, en la Argentina, donde participaron los cuatro autores que integran este volumen.

Horacio Jorge Becco analiza los orígenes de la poesía gauchesca y la figura de Bartolomé Hidalgo, primer nombre notorio del género. «La patria—explica—necesitaba una expresión directa y clara, para lo cual el *cielito* le sirvió como medio directo de información y comunicación. El éxito de este medio se vio asegurado por la misma formación intelectual y cívica de Hidalgo, su capacidad para entonar todos aquellos temas que formaban parte de su realidad y la pasión rebelde con que podía relatarlos.» El *cielito* se concentraba principalmente en una verbalización militante del anhelo de libertad, coincidente con los primeros años de independencia. Hidalgo, por otro lado, es el responsable de algunos hallazgos esenciales a la poesía gauchesca: el diálogo entre paisanos, el ambiente sugerido por alusiones, las perplejidades del gaucho en la ciudad. «La poesía de Hidalgo—como escribió Borges algu-

na vez—no sólo es significativa por lo que incluye; también es significativa por lo que omite. El tema de la amistad está en ella y no el del amor.» Becco analiza también cada uno de los temas de Hidalgo, así como su seudoclasicismo y la influencia del romancero que fácilmente se advierte en su obra.

«Hidalgo adelanta su figura de precursor—dice Becco—y presenta los temas que se harán preocupación auténtica en los continuadores: Hilario Ascasubi, demorado en los acontecimientos civiles e históricos, sobrellevando las angustias lógicas de nuestra organización nacional; el frasco iluminado que nos deja Estanislao del Campo, haciendo narrar a un gaucho sobre la representación lírica del *Fausto;* la obra cumbre de José Hernández, quien pone en labios de un payador el largo relato de un gaucho que a su vez simboliza un pueblo, una clase social, un destino. En suma, de Hidalgo parte el desarrollo posterior de la literatura gauchesca.»

Rodolfo Borello expone en su breve «Introducción a la literatura gauchesca» que el género, además de ser una especie ambigua que participó de lo popular y de lo culto, intentó «en el siglo del industrialismo y la gran novela burguesa algo realmente revolucionario desde el punto de vista de la relación público-obra literaria: volver a instalar las obras en un nivel auditivo anterior a la invención de la imprenta». Los poetas gauchescos—explica—persiguieron inconscientemente un rechazo del lector individual, reemplazado por oyentes múltiples y analfabetos. «Esta fue una de las intenciones fundamentales de Hernández, el único que triunfó admirablemente en esta empresa revolucionaria y asombrosa.» Por otra parte, también constituía un adelanto a su época la utilización directa del habla coloquial, una de las causas que en su tiempo —y hasta bien entrado el siglo XX—detuvo a los críticos en la consideración estética del género.

En el capítulo «La culminación de la poesía gauchesca», Adolfo Prieto se refiere—como parece obvio—al *Martín Fierro,* pero tomado dentro de un esquema que permite relacionarlo con *Santos Vega,* de Ascasubi, y *Los tres gauchos orientales,* de Lussich. Prieto intenta demostrar que en Hernández coexistían dos ideologías encontradas: la del defensor de la causa del gaucho y la del intelectual partidario de una filosofía del progreso que irremisiblemente acabaría con él. Esta dualidad Prieto la advierte también en el plano del lenguaje: «Más allá de sus notorias inseguridades, y de su temor, a veces reverencial, por el juicio crítico de los hombres de gusto, Hernández parece vislumbrar el horizonte de una nueva lengua poética». Y concluye: «*La vuelta de Martín Fierro* señala el ocaso de una parábola: el de la literatura gauchesca y

el de un país de pautas rurales, vertiginosamente sometido a un proceso de modernización».

En el ensayo que encierra el volumen, Félix Weinberg estudia «La poesía gauchesca de Hidalgo a Ascasubi», brindando nuevas pautas a los eruditos. Muestra dos trabajos publicados anónimamente en 1823 y 1825, en la misma línea de Hidalgo, pero dos años después de su muerte, y se pregunta si otras obras dudosas y discutidas de este autor no pertenecerán también a este poeta desconocido. En los capítulos siguientes estudia a otros gauchescos aparecidos durante el enfrentamiento federales y unitarios; compara la poesía gauchesca con la surgida contemporáneamente en Rio Grande do Sul y concluye con un análisis de Hilario Ascasubi y su *Santos Vega.*

La recopilación incluye una bibliografía de Rodolfo Borello dividida en los siguientes apartados: *a)* El gaucho, sus orígenes e historia; *b)* La palabra gaucho y su historia; *c)* La poesía gauchesca; *d)* Textos y estudilos críticos; *e)* Vocabularios gauchescos, y *h)* Bibliografías.

El conjunto es, además de una útil introducción al tema, una actualización de ciertos puntos que aún se mantienen en permanente revisión por parte de los especialistas.—*H. S.*

HUGO EMILIO PEDEMONTE: *Biografía de la poesía hispanoamericana.* Ed. Ministerio de Educación. San Salvador. El Salvador, 1979.

Pretender trazar un bosquejo siquiera aproximado de la multiforme y populosa poesía hispanoamericana desde el descubrimiento hasta nuestros días es—sin duda—una tarea más que abrumadora y peligrosa por los huecos inevitables, pero el uruguayo Hugo Emilio Pedemonte se ha atrevido a encarar esta labor y el resultado es positivo. Un volumen no demasiado dilatado, sencillo y donde a grandes rasgos no se advierten ausencias muy notorias.

Los poetas han sido ubicados en forma cronológica desde los nombres aparecidos en los días de la conquista, para cerrar con David Escobar Galindo, poeta salvadoreño nacido en 1943. Entre estas dos fechas Pedemonte analiza brevemente unos trescientos autores con elogiable capacidad de síntesis. Sus juicios son cortantes, fruto de un absoluto convencimiento que a veces lo lleva a manejar criterios que pueden sonar exagerados o demasiado subjetivos, como, por ejemplo, cuando sentencia: «el ultraísmo no pasó de ser un bodrio», o cuando se ensaña: «Es admirable la vocación de Ernesto Cardenal por la poesía, especialmente si consideramos que ha intentado durante tanto tiempo sa-

ber cómo se escribe un poema». Pero, en general, no incurre en este tipo de arbitrariedades y—por el contrario—les otorga el exacto sitio a muchos poetas prácticamente olvidados rescatando sus nombres.

El volumen incluye un apéndice, «Poesía popular como canción», donde pasa rápida revista a la poesía de los tangos y a las coplas que acompañan a otras canciones típicas del continente americano, que abarcan desde la payada en décimas propia del Río de la Plata hasta el joropo venezolano o el corrido mexicano.

El espacio es también una de las maneras que ejerce Pedemonte para señalar sus preferencias estéticas, y en los casos en que puede excederse de la pura definición, sus aptitudes críticas tienen mejor oportunidad de manifestarse. Así en los casos de José Hernández, Julio Herrera y Reissig, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Pablo Neruda y César Vallejo.—*H. S.*

RUBEM FONSECA: *El cobrador*. Ed. Bruguera. Colección Narradores de Hoy. Barcelona.

Conocido entre los lectores de habla castellana muy recientemente a través de su novela *El caso Morel* y su colección de relatos *Feliz año nuevo,* Rubem Fonseca representa uno de los casos más interesantes de la nueva narrativa del Brasil.

Sin ninguno de los tics localistas, ni el pintoresquismo frecuente en algunos de los seguidores de Jorge Amado, Fonseca ha estructurado una obra cuya principal característica es la violencia. Para adecuarse a ese clima de crueldad, de sadismo a veces despiadado, ha elegido un lenguaje de frases cortas, diálogos rápidos, como si todo tiempo vivido por los personajes fuera solamente un acercamiento a la muerte; como si la muerte acechara en cada esquina.

El crimen puede llegar desde un asalto o desde la locura, en una especie de juego insensato donde no hay escapatoria. Igual que en la novela negra, de la que es indudable heredero, Fonseca utiliza personajes a los que el medio ha llevado a la marginación o al delito y cuya única alternativa consiste en tratar de durar. Pero a veces ese intento resulta imposible: basta que un demente se cruce en el camino.

En casi todos los relatos sobrevuela una suerte de cansancio generalizado, de sordidez y al mismo tiempo de necesidad de compañía, de amor, aunque ese amor sea una niña de doce años cuya pareja erótica es un hombre de cincuenta, o un perseguidor que abandona a una mujer

sin mirar atrás, para que nada obstaculice su necesidad de cumplir con un deber en el cual tampoco cree.

Tal vez el rasgo más meritorio de Fonseca consista en su manejo de la cotidianeidad, como si lo habitual fuera vivir en el Infierno, pero cumpliendo con todos los gestos de una supuesta convivencia ciudadana, donde el horror es protagonista.—*H. S.*

FERNANDO CURIEL: *Fotonovela rosa-fotonovela roja.* Ed. Cuadernos de Humanidades. Universidad Autónoma de México. México, 1980.

Las fotonovelas surgieron en Italia en 1947 a partir de las llamadas cinenovelas, aparecidas alrededor de 1915 y que consistían en el relato del argumento de un filme a través de una selección de fotografías del mismo, ordenadas y dispuestas para una lectura secuencial, a las que se había agregado, superpuestos, textos explicativos que hacían las veces de diálogo, con lo cual se facilitaba la reconstrucción y mejor comprensión de la historia en cuestión. A comienzos de los cincuenta el éxito de la experiencia ya la había difundido a Francia con éxito que luego se extendería a otros países.

Pero en esta etapa ya las historias no se ciñen exclusivamente a películas cinematográficas, sino que empiezan a crearse argumentos especiales y se agregan globos al estilo de los comics. De estos globos dibujados sobre la foto nacería el nombre común que las fotonovelas reciben en Italia: *fumetti* (de fumetto: nube de humo).

Según Fernando Curiel, «la fotonovela rosa combina erotismo y buenas maneras románticas a modo de contrapunto o suspense. Las urgencias sexuales no pasan por la censura sentimental, desatan la (melo) tragedia. Hasta que adviene la reflexión en forma de traje nupcial, readaptación, segunda luna de miel y demás edificantes y eternizantes finales».

Curiel analiza el código fotonovelero pasando revista al sistema de texto similar al de los comics, a las convenciones (como que la línea de contorno del globo sirve para que el lector comprenda que se trata de un pensamiento o de una verbalización), destaca el uso de las onomatopeyas en las fotonovelas rojas y muestra—gráficamente por medio de ejemplos—los planos de ilustración.

Más adelante Curiel estudia las revistas que aparecen en México de lunes a viernes y traza coordenadas que ponen de manifiesto las escasas diferencias ideológicas entre las diversas publicaciones. En todos los casos se trata de historias sensibleras donde la falta—el pecado—es seve-

ramente castigado. De manera casi unánime la bondad triunfará en última instancia y el amor puro, santificado por el matrimonio, permitirá olvidar las desviaciones provocadas por la pasión puramente carnal. Existe en las historias una natural predisposición a la movilidad social y es común que el amor sea capaz de unificar o hacer desaparecer las clases.

En la última parte del libro, en un capítulo excesivamente breve, Curiel echa mano al mismo método de análisis para estudiar la fotonovela roja, caracterizada por ubicarse en ambientes del hampa o cercanos a él y cuyos personajes revisten caracteres sádicos adecuados con la tipología clásicamente delictiva. Hay mujeres golpeadas, muchachos bondadoso que caen atraídos por el falso brillo del dinero, y también otros a quienes su buena madera los salva de un destino de violencia.—*H. S.*

WINSTON ORRILLO: *Nueve poemas*. Ed. Universidad Mayor de San Marcos. Lima (Perú).

En su décimo libro, Winston Orrillo, nacido en Lima en 1941, insiste en el tema amoroso, que es una de las líneas características de su poesía.

Con un verso breve, nervioso, casi despojado por completo de adornos, Orrillo suma imágenes, fragmentos que terminan conformando un texto único, donde el erotismo traza un cierto balanceo de las palabras, un ritmo similar a la respiración nocturna.

Deliberadamente busca la sencillez para nombrar actos mínimos, repetidos, triviales. («Generalmente / solemos no darnos / cuenta cuando llegan / los verdaderos / dedos / del amor; y / los dejamos pasar / a nuestro lado / garabateando / el aire / de la tarde, / dibujando / extraños / arabescos en el sol.») En *Admonición* escribe: «Anda, dale / un poquito / de vacaciones / al amor / aflójale / los nudos / que pueden / lastimarle / su cuello / prodigioso / permítele que beba / de charcas / imprevistas / y que también / su espalda / reciba / mordeduras / del frío / de este julio».

También aparece el humor en el último poema del libro, donde anota: «Yo, comunista, creo / en la propiedad / privada de / tus pechos. / Les pongo dos banderas con / mi escudo y / mis armas, y / me subo / a sus torres / de aljófar / y contemplo / la llegada / del Día».

Cada vez más seguro en su personal manejo de un verso corto, despojado, con reminiscencias de hai-kai, Orrillo se ha constituido también en uno de los más tercos poetas de amor entre los aparecidos en Perú a partir de 1960.—*H. S.*

EL PENSAMIENTO VIVO DE SANDINO. Ed. Casa de las Américas. La Habana (Cuba), 1980.

Glorificado por el movimiento triunfante en Nicaragua, Augusto César Sandino no ha sido conocido más que en términos superficiales, fuera de los límites de su país. Entre las excepciones puede inventariarse los libros de Gregorio Selser: *Sandino, general de hombres libres* y *Ese pequeño ejército loco,* aparecidos a mediados de la década del cincuenta en Buenos Aires.

El acceso al poder—y la lucha previa—han permitido que los admiradores de Sandino exhumaran documentos y se produjera una considerable cantidad de ensayos sobre este personaje centroamericano que fue desde recolector de café, artesano, trabajador en plantaciones, empleado de limpieza de calles, minero, tornero hasta, por último, general de un ejército popular que enfrentó a las tropas norteamericanas que ocupaban Nicaragua, en una lucha que se prolongó desde 1927 hasta 1934, fecha en que fue asesinado.

El pensamiento vivo de Sandino se ha articulado a través de cartas, manifiestos, proclamas, circulares, comunicados, boletines de guerra, entrevistas de prensa y algunos fragmentos de un relato autobiográfico fechado el 4 de agosto de 1932, donde hace referenecia a su estadía en México y muy especialmente a los motivos que lo impulsaron a la lucha, así como crónicas de algunas de las principales batallas libradas por su ejército.

Es copiosa su correspondencia: cartas a amigos, a gobernantes extranjeros, a políticos y a sus lugartenientes, así como las respuestas a intimidaciones de rendición por parte de comandantes norteamericanos, en las que explica con claridad los motivos de su rebelión contra el invasor.

Pese a que buena parte del archivo de Sandino fue destruido o se perdió, el volumen cobija un cúmulo de información que permite seguir paso a paso su lucha hasta la víspera de su muerte, ya que existe un documento fechado exactamente el 20 de febrero de 1934.

Los conceptos son manejados por Sandino con sencillez, de manera directa que trasunta la indignación de quien ve su patria ocupada por una potencia extranjera, con el beneplácito de las autoridades de su país. Un hombre convencido, además, de la justicia de su postura tanto que le llevó a escribir: «Nosotros iremos hacia el sol de la libertad o hacia la muerte, y si morimos, nuestra causa seguirá viviendo. Otros nos seguirán».—*H. S.*

BLAS MATAMORO: *Diccionario privado de Jacinto Benavente.* Editorial Altalena. Madrid.

Cubrió toda una época del teatro español; sin embargo, sólo perduran dos o tres obras de entre la montaña de piezas estrenadas. En 1922 obtuvo el Premio Nobel (lo cual tampoco, claro, es garantía de perdurabilidad) y hoy casi ha quedado relegado al rincón de lo que sin ser genuinamente antiguo es sólo pasado de moda. Matamoro lo explica: «Lo pasado de moda en Benavente es lo serio y lo convencional. Los problemas de sus personajes no son nuestros problemas, su ética ya no es la nuestra». Sin embargo—y como señala el recopilador—, «hay otro Benavente que se filtra constante por los intersticios descoloridos de su dramaturgia. Y si André Gide pudo decir que dentro de él convivían y peleaban un muchacho que quería divertirse y un pastor protestante que lo aburría, en Benavente también convivían un académico que castigaba las costumbres con una sonrisa y un niño travieso y triste que, jugando al escondite, decía sus bromas en las pausas del discurso del otro».

A través de las páginas de este *Diccionario privado* puede advertirse que Benavente arremetía irónico contra casi todo, contra esto y aquello, al decir de Unamuno. Hay ingenio, mordacidad, humor y siempre una visión crítica de su país y de sus contemporáneos, a los que no perdona fallas. Uno de los blancos preferidos de sus dardos es España. Así puede decir:

— «En España la seriedad hace casi siempre las veces del talento.»
— «El peor síntoma de la moralidad española es que los bribones moralizan.»
— «En España estamos tan sobrados de valores que no damos importancia a nada valioso.»
— «Es posible que un español se resigne a no tener talento. Lo difícil es que se resigne a que lo tengan los demás.»

También es igualmente duro cuando se refiere a otros colegas. De Ortega y Gasset, por ejemplo, opina: «Es muy sabio, muy culto. No le regateo ningún mérito, ni siquiera el de ser un gran majadero».

Uno de los apartados más nutridos es el que se refiere a las mujeres, quienes en su criterio «perdonan alguna vez al que las ha engañado, pero nunca al que no han podido engañar».

Entiende Matamoro que «en su dolorido sonreír confluyen varias tradiciones: la conversación del salón ilustrado, el refranero popular, la guasa madrileña, los moralistas cortesanos del siglo XVII, las ocu-

rrencias de los personajes populares en la comedia del arte». A esta mezcla Benavente le agregó su propia óptica, no siempre amable y muchas veces vitriólica de la sociedad de su tiempo. Cuando *La malquerida* y hasta *Los intereses creados* pasen tal vez al olvido definitivo, estas frases sueltas, estas muestras de humor, acaso sean lo más duradero de un autor que produjo más de doscientas obras, en su momento casi todas exitosas.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º B. MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

CASA DEL TIEMPO

El número dos de esta publicación de la Universidad Autónoma Metropolitana de México ha sido dedicado en forma monográfica a la literatura brasileña. El sumario incluye, entre otros trabajos de interés, una entrevista de Eric Nepomuceno con la narradora Clarice Lispector: «El trabajo está hecho de esperas», que es además el primer diálogo periodístico concedido por la escritora fallecida en 1977. Allí define algunas líneas de su concepto de la literatura, su manera de trabajar. («No, no me parece extraño lo que escribo. Encuentro, eso sí, que es sorprendente. No entiendo cómo, con mi indomable impaciencia, con esta inquietud salvaje que tengo, puedo producir cuatrocientas páginas de prosa. El trabajo, para mí, está hecho de esperas. El trabajo mayor es esperar. Una persona acaba por aprender a vivir de sus esperas.»)

El resto del número lo integran los siguientes títulos: «Poemas de *La noche misetriosa*», de Ledo Ivo; de Carlos Montemayor, «La poesía brasileña contemporánea»; «Poemas», de Mario Chámie; un ensayo del crítico argentino Santiago Kovadloff sobre João Guimarães Rosa; un recuerdo de Graciliano Ramos sobre su primer contacto con la obra de Guimarães, en 1938, cuando el autor del *Sertao* envió con seudónimo un cuento a un concurso del que Graciliano era jurado. También sobre Guimarães un breve ensayo crítico de Renard Pérez. Por último—y en separata—, se publica un notable cuento también de Guimarães: «Saraphala».

Domicilio de *Casa del tiempo:* Medellín, 28. Colonia Roma. México 7. D. F.

QUIMERA

Una nueva revista de literatura, con impecable presentación gráfica y atrayente sumario. Jorge Semprún traza un viaje imaginario con Jorge Luis Borges, pero el autor argentino sólo aparece en el título. El trabajo, en realidad, es sólo una excusa para hacer notar al lector que a veces Alejo Carpentier citaba de memoria y deslizar que José Martí acostumbraba a «refritar» algunos de sus trabajos periodísticos.

En *Crónica sarracena,* Juan Goytisolo explica largamente aquella parcela de su obra narrativa dedicada al tema árabe, que desde hace tiempo preocupa al autor de *Señas de identidad.* En pocos párrafos traza una serie de coordendas útiles para entender la intimidad de tres de sus novelas: *Reivindicación del Conde Don Julián, Juan sin Tierra* y *Makbara.*

Aparece asimismo un fragmento del libro *Conversaciones con Witold Gombrowicz,* de Dominique de Roux; un artículo de Susan Sontag sobre Elías Canetti: «La mente como pasión»; un anticipo de la próxima novela del argentino Manuel Puig, titulada *Maldición eterna a quien lea estas páginas;* un análisis de los cuentos de William Faulkner de Marcelo Cohen; una entrevista al mexicano Juan José Arreola y un interesante conjunto de notas: «La escritura del pintor», que incluye textos de Antonio Saura, Gérard Titus-Carmel, R. B. Kitaj, José Luis Cuevas, Tom Philips y Luis Gordillo.

La lista de colaboradores de *Quimera* y este primer número impulsan a albergar expectativas respecto a la vida de esta nueva publicación.

Domicilio de *Quimera:* Ramblas, 130, 4.º Barcelona-2.

INTI (Revista de Literatura Hispánica)

Después de un silencio más o menos prolongado, y con fecha atrasada, acaba de aparecer el número correspondiente al otoño de 1978 de INTI, publicada en Providence, Estados Unidos, y dirigida por Roger Carmosino.

Como en números anteriores, el sumario muestra una prolija selección de los trabajos publicados. De Iván A. Schulman: «El simbolismo de José Martí: Teoría y Lenguaje»; de José Luis Couso Cadahya: «Luis Cernuda en 'espera de la revolución ardiente' en España» («Aunque su obra sea en esencia una búsqueda y cristalización de la belleza, es también visión crítica y literaria del mundo y de la vida, y se afinca en el compromiso humano con las circunstancias históricas, porque hay hechos que comprometen inevitablemente al poeta, no importa lo austera que sea su concepción del arte. De aquí que la obra de Cernuda se podría

definir como el resultado de una experiencia espiritual externamente estética, pero internamente ética»); de Amy Katz Kaminsky: «Inhabitants, Visitors and Washerwomen: Prostitutes and prostitution in the novels of Mario Vargas Llosa»; de Gustavo Correa: «La dialéctica de lo abierto y lo cerrado en *Piedra de sol,* de Octavio Paz», y fragmentos de un diálogo entre los poetas chilenos Enrique Lihn y Pedro Lastra sobre el tema «Jorge Luis Borges, poeta». Lihn afirma que el autor de *Ficciones* «en su poesía en verso traiciona en exceso su conservantismo formal, paralizante. Mientras que ya se quisiera un revolucionario en la literatura alcanzar la coheerncia con que Borges maneja los presupuestos de su mundo imaginario. En eso practica una revolución en la manera de ser conservador».

En la sección de creación literaria aparece una buena selección de trabajos españoles y latinoamericanos, que incluye, entre otros, textos de Carlos Germán Belli, José M. Caballero Bonald, Francisco Brines y Marco Antonio Campos.

Domicilio de *Inti:* Departament of Modern Languages. Providence College, Providence, R. 102918, U. S. A.

SUBURBIO

Desde hace casi un lustro las revistas culturales argentinas han debido adaptarse a la realidad del país que incluye—como se sabe—una férrea censura. La imposibilidad de referirse a una problemática contemporánea y mucho menos a la realidad cotidiana, obliga a los responsables de esas publicaciones (paradojalmente numerosas si se tiene en cuenta las circunstancias) a volver la vista al pasado o sencillamente a hacer *buena letra.* Sin embargo, estos condicionamientos no son obstáculo para que puedan cumplir una tarea de innegable valor. Es el caso de *Suburbio,* dirigida por los poetas Antonio J. González y Horacio Ramos, cuyo número 18 acaba de apareecr en Avellaneda, provincia de Buenos Aires.

El sumario incluye temas de música, pintura, cine y literatura, además de una excelente nota editorial en la que se puntualiza la declinación de la industria editorial (de 45 millones de libros de edición argentina en 1975 se descendió a 22 millones en 1979), las limitaciones al ingreso universitario y la medicridad y desnacionalización de la industria discográfica.

En la misma línea se encuentra un ilustrativo «Panorama de la música popular», firmado por Oche Califa. Se agrega un reportaje al pintor Pedro Gaeta; un cuento de Santiago Oves, «Carozo», premiado en

el concurso organizado por la propia *Suburbio,* que crea expectativas en cuanto a la obra futura de su autor; un breve trabajo de Roberto Rivera, donde compara la trayectoria poética de los chilenos Nicanor Parra y Enrique Lihn, con una buena microselección de poemas; una sección de cine y un reportaje (acaso demasiado breve) a Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso sobre *Poesía Buenos Aires,* revista que representó en la década del cincuenta y uno de los pilares de la vanguardia poética. También resultan de interés los artículos sobre cineastas jóvenes y otro sobre el filme «El cazador», de Cimino, como ejemplo de la nueva visión del héroe en el cine americano, debida a Abel O. Alvarez.

Un nutrido y homogéneo grupo de poemas completa la entrega.

Domicilio de *Suburbio:* Casilla de Correo 14. 1872. Sarandí (Provincia de Buenos Aires), Argentina.