Sección bibliográfica

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Sintaxis social,* Madrid, Editorial Fundamentos, 1978, 331 páginas.

Morfonovelística, publicada en esta misma colección hace siete años, introducía una nueva visión en el estudio de la crítica literaria, y en esa misma línea de ensayo arriesgado Cándido Pérez Gállego nos entrega *Sintaxis social.* La obra, dividida en cuatro planos, nos va a llevar a un estudio detallado de la lucha de la frase por buscar un contexto más amplio que la propia gramática, un espacio donde poder desarrollar su proceso comunicativo de un modo absoluto. El plano lingüístico abre la obra, adentrándose en el estudio de uno de los conceptos más importantes y problemáticos de la gramática transformacional: la estructura profunda. Ella es la que determina la interpretación semántica de la oración, es decir, su significado; pero la frase generada por esa gramática requiere un marco más extenso para su plena interpretación, se integra en la sociedad y la lingüística alcanza ese mecanismo de semiotización que es la sociedad. El autor hace un excelente análisis de los textos chomskyanos; sin embargo, se echa en falta una referencia a la crítica que los lingüistas de la semántica generativa hacen al papel desempeñado por la estructura profunda en la semántica. Lakoff llega a prescindir de ella. (Véase su artículo «¿Es necesaria la estructura profunda?», publicado en *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria,* Alianza Universidad, 1974.)

La obra prosigue con el estudio del plano semiótico. La frase nos lleva hacia una macrosintaxis que se halla inmersa en un contexto social, y es ahí donde el plano semiótico cobra su valor relevante. El autor pone de manifiesto el esquema pregunta-respuesta que nos hace pensar cómo la frase es la semiótica más válida en la comunicación. Y en este contexto es donde la lingüística ha de estudiar el destino de la frase y su relación con la sociedad.

La tercera parte de *Sintaxis social* se centra en un enfoque dinámico del plano informático. Este plano, junto con el social y el sintáctico,

crean un espacio de relaciones escritas; el informático orienta el social y se produce una expansión del hecho lingüístico al hecho social. Pérez Gállego estudia cómo se mueve esa información, qué canales la sostienen, cómo modifica la actuación cotidiana y qué se hace con los datos.

El último de los planos estudiados es el plano social. El autor hace una aportación a la crítica del modelo generativo, ya que al colocar a la frase en su contexto social nos encamina hacia un estudio superador de la gramática de frase que es la gramática textual que Petöfi y Van Dijk están desarrollando desde los años 74-75. Se hace un análisis de la relación sujeto-predicado en su implicación social, del que se infiere que la sociedad tiene dicha relación y comportamiento. Estamos creando una sintaxis social que en palabras del autor es «un artificio que descubre esa imagen prosística de los hechos sociales y convierte la menor frase integrada en un espacio (E) como un nexo que le une con un mecanismo exterior del que no es fácil separarse».

El libro se cierra con unas conclusiones realmente enriquecedoras y llenas de caminos abiertos a la investigación de la comunicación y comportamiento humanos. Es una obra de difícil lectura en la que el autor utiliza un gran acopio de citas, que agradeceríamos traducidas al castellano, y autores que vienen a ayudarnos en la comprensión del hecho social y lingüístico como algo interrelacionado. El autor ha realizado un trabajo que puede ser de gran utilidad para todas aquellas personas interesadas en el mundo de la pragmática, entendida como las relaciones entre expresiones, los objetos a los que aquéllas se refieren y los usuarios y contexto de uso de tales expresiones, siguiendo a Morris.—*CARLOS LABAY (Paseo de Cuéllar, 38. ZARAGOZA).*

G. CABRERA INFANTE: *La Habana para un infante difunto,* Barcelona, Seix Barral, 1979.

Ni la crítica entre jocosa ni la envainada defensa de la categoría literaria. *La Habana para un infante difunto* tiene, da, enlaza, muere y mata. Es decir, más indefinible que redentora. Si alguien quiere una frase mala definidora: «memorial de soledades». Pero hay más, muchas más para este libro-memoria-novela-dictado-pretensión. Usted se lee la biografía de Cabrera Infante y supone que lo descubre en medio de la novela, que es él con su quita y pon de ficción y vanidad. Lee de nuevo y los datos no son datos; son figuras que prometen una novela basada en hechos reales; tan reales como es nuestra realidad, la que construimos por incapacidad de ser dioses y permitirnos una realidad-verdad.

Pues ahí está el mérito: en que la novela no lo sea; el mérito de lo ambiguo, porque ambigua es la literatura (cuando deja de serlo se convierte en historia o en falsificación). No le crean una palabra a Cabrera Infante; ha dicho muchas veces que es un mentiroso (es decir, que cuenta *su* verdad, la suya, que ya es bastante). No crean una palabra de las historias de la novela: hay una sola y sustancial novela (la novela humana). La oscura y proyectada en la pantalla de sucesivos cinematógrafos (de La Habana, en este caso).

G. va a La Habana desde su pueblito natal; G. descubre La Habana; G. descubre los cines de La Habana (los de sesión continua); G. descubre las mujeres de La Habana (las habaneras de La Habana). Es la historia, una historia de un personaje: su historia. No crean que la novela es un homenaje al cine y su circunstancia; es un homenaje que el cine hace al hombre (su dimensión más cinematográfica). A Cabrera Infante no le hace falta ir más allá de la técnica cinematográfica para rodar su novela. Mucho montaje es La Habana para un infante difunto, o El infante para una Habana difunta (que lo será, ya lo anuncia el escritor), o El difunto para una Habana infante... Dénle las vueltas que quieran, hagan las progresiones que se exijan, vuelquen y retuerzan las palabras sobre un cristal resbaladizo, hagan, deshagan..., el Infante siempre en pie, que es lo suyo y para lo que se cita a escribir esta novela-memoria extensa. Quiero decir que no hay tapujos y que Cabrera I. hace un relato sin trampa ni cartón: eliges la memoria cuando te convenga, la ficción cuando la memoria se enrosca demasiado sobre sí misma, o pierde el pelo en la mutación de temporada; dejas correr tu sabiduría de lector por lo que cuenta y no cuenta del y sobre el sexo (el suyo y, especialmente, el de los otros: el que él no goza); te abandonas a la caricia de las habaneras (y hasta de alguna oriental muy digna con promesa de matrimonio); puedes, incluso, sentir tristeza por los pobres, cariño por las putas y vergüenza por ti. Puedes hacer lo que desees, porque siempre habrá alguien que te diga aquello de las mil lecturas del texto, de la situación del lector frente al autor, y otras mil delectaciones críticas/seudocríticas.

En *La Habana...* no hay nadie frente a nadie; hay alguien con, junto; a nada que te descuides eres tú mismo (si tienes la valentía de reconocerlo y la desvergüenza de saber que tú, yo, Buda, somos y seremos objeto/objetivo literario). ¿Que si yo conocía a Cabrera Infante? Sí; lo conocí hace algunas páginas: él no se quitó las gafas de un poco miope que le permiten conocer la existencia ni yo le dejé la capa para cubrirse; ninguno de los dos tenía frío ni calor; reconocíamos, nada más, que existimos; un largo saludo y cada uno sigue su camino.

Tengo muchas páginas señaladas en el libro; me siento incapaz de las citas. La palabra tiene harto trabajo en *La Habana*... y no sería honesto sacrificarla con el malentendido de unas frases sin su todo. Cuando se deja de ver una imagen en la pantalla, el ojo aún percibe un doble, difuminado, de ella. Cuando la palabra se va extinguiendo sobre el papel y bajo el ojo, algo queda de ella, impreso. Cuando Cabrera I. escribe «suspirar hondo, fosa sin fondo» (perdón por la cita) está haciendo eterna la palabra en fonética y visualización. Vea, vea los casos repetidos a lo largo de toda la obra. No lo critique porque es un efectismo: ¿qué hay de no efectista en la obra de creación? Vamos, amigo; no se engañe; reconozca de una vez que somos efecto. Y a caminar (las ciudades están demasiado poluidas; demasiada publicidad).

Llegado a este punto de la crítica dice usted que es todo muy ambiguo. Porque yo soy ambiguo y usted es ambiguo. Y la novela es ambigua y no vale la pena ponerse serio ni echarse a llorar diciendo cosas, levantando categorías que te llevan a una academia (y es una pena, porque las academias son ambiguas, aunque inútiles). La ambigüedad bien construida es el tono medio de *La Habana*... La ambigüedad como sistema literario, consciente, permanente, viva. Yo tenía notas para escribir algo serio, pero la propia novela me lo ha destruido. Hay algo que no confiesa Cabrera Infante (que nunca confesará, porque tiene que vender el libro) y es la burla que siente por su necesidad de escribir, de contar. Y ahí está, arriesgándose en el límite de lo posible, con su propia vida (parte de ella), bordeando lo verosímil, lo creíble, lo pudoroso; bordeando el límite de tu posibilidad como lector, de tu necesidad de creerte aquello como ausente, ajeno.

Sólo llego a comprender una necesidad final (y un tanto emboscada): la de Cabrera Infante cazar a Cabrera Infante. Si lo logra o no, lo sabrá él. Y acierto a vislumbrar también una propuesta que Cabrera hace a cada lector de someterse a la misma prueba. Para quienes no lo intenten (no lo deseen o puedan intentar) deja el juego de la palabra, no banal, pero sí no total; el juego en el que se entretiene quien no sabe penetrar más allá del más acá.

Y como los críticos no van a hacerle penetrar a usted la verdad o falsedad de necesidades, déjese de críticos, lea la novela-memoria-película-sinfonía-crucigrama, sueñe en voz alta, y no le diga a nadie lo que ha oído en sus sueños. Punto.—*PABLO DEL BARCO (Facultad de Filosofía y Letras. UNIVERSIDAD DE SEVILLA).*

J. M. RODRIGUEZ MENDEZ: *Los inocentes de la Moncloa,* edición de Martha Halsey, Editorial Almar, Salamanca, 1980, 107 páginas.

Con su «contraversión» de la realidad española, Rodríguez Méndez pretende acercarse fielmente a la vida social y cultural popular, a través de un teatro que es reflejo en gran medida de su propia experiencia vital, como ocurre con la obra aquí reseñada, que vio la luz hace ya veintiún años, en que rememora cara al público sus años de estudiante universitario y opositor en Madrid. Su localización en el estudiantil barrio de Argüelles concede a la acción un aire de tipismo sólo superado por esa dicción maquinal, obsesiva y todo lo que se quiera de los temas ante el espejo, tan bien reflejada en estos «Inocentes» monclovitas, víctimas del «civil» y «mercantil».

Pertenece R. Méndez al grupo de la llamada «generación realista», en unión de autores como Carlos Muñiz, Ricardo Buded y Lauro Olmo, que coinciden, como afirma la profesora Martha Halsey en la amplia y documentada introducción que precede al texto de la obra, en cultivar un drama radicalmente conflictivo, basado en una honda toma de posición ética ante la realidad totalmente opuesta a la evasión, la componenda, el consumo o la apariencia. Se trata de un teatro de testimonio social, que trae a escena la problemática de los marginados, las víctimas del complejo y sofisticado mundo, convertidos por autores como R. Méndez en protagonistas de sus dramas, procedentes de todas las clases sociales.

El teatro de R. Méndez pretende reflejar, según sus propias palabras, «los sufrimientos, frustraciones y esperanzas de la sociedad en todos sus estratos», abarcando desde los «infrahombres» a los «niños burgueses y canallas». Entre sus protagonistas se nota una mayoría de jóvenes en situación ahogada, con «un idealismo que se frustra violentamente», una vitalidad asfixiada. La tragedia de la juventud española, como subraya la profesora Halsey, ha sido el tema principal de su teatro desde que obtuviera su primer éxito comercial en el año 1960, precisamente con esta obra, *Los inocentes de la Moncloa,* reflejo de un ambiente experimentado por el propio autor, como ya se ha indicado, y en la que se aprovecha la ocasión para denunciar no sólo el sistema inhumano de las oposiciones, sino todo un mundo lleno de materialismos y artificios en cuyo fragor surge el olvido por lo esencial, un plusmarquismo atroz y sin fronteras, resultado casi esperpéntico, como ha resaltado José Monleón, «de una cultura que ha perdido sus medidas humanas y su perspectiva comunitaria».

De la denuncia concreta se hace así una extensión universalizadora hacia temas como la insolidaridad, la incomprensión hacia las personas

mismas con quienes ha de convivirse más directamente, la incomunicación, el egoísmo y cuanto haga olvidar «esa pureza» de haber terminado con todo sin empezar que R. Méndez trata de hacer valer ante los ojos del espectador atento.

Los inocentes, como todos los dramas de R. Méndez, señala Martha Halsey, constituye una auténtica llamada a la realidad de España y, por lo tanto, a la solidarización y la convivencia auténtica. Y concluye la profesora estadounidense: «Lo que muestra el drama es la masificación terrible del intelectual, la pérdida del albedrío individual, de la capacidad del individuo para poder decidir.»

La excelente introducción de Martha Halsey centra al autor y su generación en el contexto social y cultural español, a la vez que ofrece no sólo una panorámica general de su obra, sino además un detallado estudio bibliográfico, que acerca al lector a una comprensión de la evolución de su quehacer dramático.—*ANGEL GOMEZ PEREZ (calle Joaquín María López, 44. MADRID-15).*

ADORNO REVISITADO

THEODOR W. ADORNO: *Teoría estética,* versión castellana de Fernando Riaza, revisada por Francisco Pérez Gutiérrez, Taurus, Madrid, 1980, 478 páginas.

La estética, motivo conductor en la obra de Adorno, habría de ser la coronación sistemática de su filosofía. Pero parece un destino de los intentos sistemáticos de nuestro siglo el quedar en fragmentos o resolverse en aforismos (de hecho, una de las secciones del presente libro está armada con rápidos *Paralipómenos).*

En la última década de su vida, Adorno se ocupó de estética en sus semestres universitarios, concretamente desde el curso 1949-1950. Es de suponer que ya entonces había recogido fichas y desarrollado apuntes sobre incisos que darían lugar a esta final *Teoría.* La organización del libro se debe a una propuesta del editor Peter Suhrkampf, quien quería dar una *Estética* adorniana en el catálogo de su casa, pero la muerte se lo impidió en 1959.

El texto ahora traducido empezó a dictarse en 1961, acaso sobre aquel material de clase previo, y hacia 1968 estaba hecha la mayor parte de la obra. También se sabe de una interrupción en 1966 (hasta el mes

de octubre) para concluir *Dialéctica negativa.* El 16 de junio de 1969 Adorno dictó el último de los textos conservados, sin poder cumplir el plan de ultimarlo a mediados de 1970, concentrando los materiales y retocando la organización del índice, no la sustancia de la obra. De este modo, pues, las cuatro secciones incompletas que se editaron póstumamente en julio de dicho año *(Teoría estética, Paralipómenos, Primera introducción* y *Teorías sobre el origen del arte),* a pesar de su desgarro formal, pueden considerarse la elaboración última del pensamiento estético adorniano.

Puede sintetizarse el discurso en siete ejes principales, teniendo en cuenta, además, la obra previa de Adorno, sea en una elaboración de conjunto—*Dialéctica de la Ilustración*—o en ensayos particulares, como los varios tomos de *Notas de literatura* y los trabajos de crítica musical. El intento de formulación abarcante de *Teoría estética* se ve favorecido por una prosa que no cae en el aforismo obsesivo o en la construcción barroca de los más trabajosos momentos del escritor.

1.° *El arte y la totalidad:* Hegelianamente, Adorno privilegia la categoría de totalidad como la identidad que todo lo abarca y que se realiza y conoce a sí misma. En este sentido, el arte *es* la totalidad y carece de libertad, pues está condicionado por el conjunto de los elementos que en dicha totalidad operan. Contra esta totalidad y el ideal de humanidad que la guía se alzan el arte autónomo, el *art pour l'art,* y el arte en sentido eidético, o sea el Arte fijo, inmutable, esencial, que sobrevive a toda contingencia histórica. Tal Arte no existe: existen las artes históricas y la constante ampliación del concepto de arte en el devenir *(Gewordensein)* del todo, dentro del cual el arte es el despliegue de su propio concepto *(Entfaltung der Begriff).*

Esta imbricación del arte en la totalidad social identifica fuerza artística y fuerza productiva, pues el arte maneja la misma herramienta y posee la misma teleología que el trabajo útil. Ambos integran la productividad social.

No obstante, la progresiva profanización del arte (cuyo origen sea, tal vez, mágico-religioso) hace que, de hecho, gane una creciente autonomía y se torne más y más estetizante. Con ello, de algún modo, traiciona su concepto al crecer (he ahí una de las paradojas fundamentales de Adorno). «La identidad de la obra de arte con la realidad que va siendo y también con las fuerzas que la centran, que son reunidad por sus *membra disiecta,* por las huellas del ser en curso, lo emparenta con el mundo.»

Si bien el arte es parte de la totalidad social no tiene una relación inmediata con la sociedad: es la antítesis social de la sociedad. La bur-

guesía, por su parte, tiene un costado antiartístico, la intervención de la libido en el arte, el Kitsch. El burgués quiere un arte lujurioso y una vida ascética, cuando lo deseable—para Adorno y para su paradigma de artista—sería lo contrario.

Por fin, la sociedad hace de la obra de arte una mercancía, administrándola como un objeto de mercado y atentando contra su libertad. Es la tarea de la industria cultural. Se trata de la última consecuencia de una tesis ilustrada: la secularización del arte que, privado de toda trascendencia, se vuelve mercable, generando, dialécticamente, su opuesto: el antiarte. Tales categorías son insoslayables para la consideración adorniana de nuestra actualidad.

El arte autónomo, enclavado en un mundo dirigido desde niveles de superadministración, termina neutralizado, emasculado de su contenido. Es un arte meramente nominalista, que recoge uno de los destinos históricos de lo artístico, desde el objetivismo clásico al subjetivismo romántico: la actividad artística como formalización del azar. En ciertas manifestaciones del arte contemporáneo, por el contrario—ejemplos: la música aleatoria y la *action painting*—, se renuncia a actuar sobre el azar y se deja libre iniciativa al álea y a la técnica, que se transforma en fin de sí misma. Otra vez, el extremo proceso de la Ilustración genera su opuesto más radical. Arte, por fin, es, simplemente, todo lo que se autodenomina *arte*.

Formalismo, autonomismo, vanguardismo y esteticismo coinciden en algo: en la abstracción de la forma de toda implicancia referencial (contenido, para entendernos). Cuando esto ocurre, el arte deja de ver que la forma implica el contenido y que éste (el referente) remite a la totalidad social. El arte se abandona al poder y facilita las cosas a un mundo autoritario por naturaleza. He allí la potencialidad fascista de las vanguardias que señaló Walter Benjamin, entre Baudelaire y el futurismo. Y, nueva paradoja, en ello la vanguardia coincide con el arte decorativo burgués, que también es pura forma. De tal modo, las dos variantes autoritarias del arte actual—el formalismo y el realismo socialista, que quita al arte su específica forma de imbricarse en la totalidad—recaen en una inmovilidad adialéctica, son una falsa oposición.

El arte, en una de las fórmulas de Adorno, es «lo que tiende a la generalidad concreta» (frente a las generalidades abstractas de la filosofía). Entonces, lo social no le viene de afuera, sino que el desarrollo de su propio concepto. Si bien la cultura es residuo (*Müll:* sobrante, basura, el «excremento precioso» de Paul Valéry) y el arte es un sector del basurero, se dignifica en tanto manifiesta la verdad, o sea se relaciona con la totalidad. Es fetiche, pero de un doble carácter contradictorio en tanto duplicidad de sí mismo. O sea: dialéctico.

2.º *El arte como crítica social:* La unidad arte-sociedad antes explicada no es una unidad inmóvil y solidaria, sino contradictoria y crítica. Al tomar distancia de su contenido de verdad para formalizarlo en obra, el arte trata a la sociedad como provisionalmente ajena a él y en ese espacio de extrañeza vincular se instala la crítica. Esto ha sido así hasta el distanciamiento radical arte-sociedad en las formas contemporáneas. La sociedad es, ahora, la mera exterioridad del arte, y el arte es un fetiche desocializado.

3.º *Mímesis y verdad:* Al introyectar la totalidad, el arte se inscribe en la categoría de la verdad. De algún modo, es la representación de «eso que está afuera», el acuerdo entre la cosa y el intelecto que constituye la noción clásica de lo verdadero.

El arte contemporáneo apela a una novedad que consiste en amputar su vínculo con la totalidad social. Es un arte sin semejanza *(ohne Ausgleich),* sin relaciones miméticas, un criptograma. Es un arte que ya no puede considerarse como verdadero o no, un arte que se desintegra al perder su integridad en la sociedad. Desde Beethoven, por ejemplo —siempre según Adorno—, la música tiende a esta pérdida.

Un síntoma de este proceso es la consideración de lo feo como estético, la recepción de la fealdad en el espacio de la estética, a partir de la *Estética de lo feo,* de Karl Rosenkrantz (1853). Viceversa, el Kitsch es lo bello como feo, la belleza sin contradicción, convertida en tabú. «La belleza es la fuga ante los vínculos miméticos», desmarca luego Adorno, huyendo, a su vez, del otro extremo, o sea el arte como un reflejo mecánico de lo real exterior.

Para explicar el contenido de verdad del arte, Adorno apela a la resbaladiza categoría de espíritu, algo que no se identifica, no obstante, totalmente con aquél. Es así como una obra puede estar animada por un espíritu de mentira. Todo contenido de verdad postula la existencia de una realidad sustancial, pero la consideración espiritual de la misma elude hacerlo como algo inmediato (como lo hace la cámara fotográfica, por ejemplo). Espíritu es lo mediato, lo sometido a distanciamiento, extrañeza, crítica.

Hay obras de arte contemporáneas que el mismo Adorno señala como aporías a sus principios: el hermetismo, la cosificación radical de la técnica, la realización de lo imposible (el inventario borgiano de *Funes el memorioso* o *El Aleph),* la hazaña del virtuoso. Entonces: ¿hay que exiliarlas del mundo del arte?

Para Adorno, en suma, el centro de toda estética debería ser «la salvación de la apariencia» de las cosas *(Rettung des Scheins)* como legitimación de su verdad. Este es el nivel del arte: la confusión del ser y

la apariencia *(Wesen und Schein)*, a diferencia del discurso de la ciencia, donde es de rigor diferenciar.

También se desmarca Adorno del arte comprometido como lo entienden, por ejemplo, Sartre y Picasso. Le parece una actitud mimética incompleta, pues el compromiso es de la obra, objetivo, y no del sujeto. La verdad se da a partir del sujeto, con la destrucción de los intereses subjetivos de quien la conoce. No se oculta a Adorno que se trata de una de las grandes paradojas de nuestro tiempo. «El arte—concluye en un paralipómeno—es, enfáticamente, conocimiento, pero no conocimiento de objetos. Una obra de arte sólo conceptúa lo que la complexión de la verdad conceptúa.» Por ello, no hay arte sin valoraciones, no hay expresión sin sentido, no hay sentido sin momento mimético, sin carácter de lenguaje. Es decir: todos los extremos que hoy parecen agonizar en algo que sigue llamándose arte.

4.° *La historicidad:* Admitiendo, como en sus tesis sobre la Ilustración, compartidas por Max Horkheimer, que el arte es la profanización de algo originariamente mágico y religioso, Adorno advierte también cómo actúa residualmente la magia original. En un resto irracional en un mundo racionalizado por la empresa de la triunfante Ilustración, un residuo embrujado en un mundo desembrujado. En el arte objetivado y cosificado de la sociedad industrial, la magia sigue arraigada como una flora prehistórica.

La obra de arte resulta de la realidad histórica atravesada por el sujeto, por la objetivación histórica del sujeto. Es como el ser histórico subjetivo y fuera de sí. Pero este vaivén es, otra vez, dialéctico, y las tensiones de los opuestos dramatizan la vida del arte, en tanto busca su síntesis conciliadora. Las obras deben comportarse como si lo imposible fuera en ellas posible, como si estuvieran constreñidas a ir contra la propia constricción de la historia, como si fueran absolutas (lo son en proyecto), siendo, finalmente, relativas a un tiempo y a un espacio. Benjamin ya dijo que el arte se construye como perenne, pero está obligado a representarse (a volverse a presentar como si fuera la primera vez) constantemente, y esa es su perennidad. El arte niega incesantemente su coseidad, se revuelve sin cesar contra sí mismo. Todo arte, aun el conservador, es polémico por negativo. La idea de un arte afirmativo es una contradicción en los términos, un monstruo lógico.

Adorno concluye esta excursión por la negatividad histórica (la continuidad que no cesa) del arte enfrentando la categoría de novedad (y su institucionalización, si se quiere: el esnobismo). Lo nuevo deviene de la libertad para romper con lo viejo, pero se convierte en negatividad

abstracta. Niega porque niega, se deshace de lo viejo porque es viejo, sin reparar en su contenido concreto. Renueva indiscriminadamente.

Esta invariante es la debilidad de lo esnob. Lo esnob es lo opuesto a lo moderno, que consiste en distanciarse de los modelos extenuados e impotentes. Ejemplo de esnobismo generalizado son las renovaciones anuales de los modelos en la industria, auténtica antinomia de la verdadera novedad estética.

5.º *La ambigüedad:* Aparte de la mediatez que une el arte con la totalidad en un gesto espiritual, el lenguaje estético da su propia vuelta de tuerca para constituir la obra. El lenguaje del arte no es comunicativo, sino mimético. Es constituyente de la obra y, a la vez, su enemigo mortal, pues carece de habla; es prioritario, justamente, en tanto inefable. «Lo voluntario de la involuntariedad es el elemento vital del arte, la fuerza del criterio establecido en el dominio artístico, sin lo cual quedaría desvelada la fatalidad de tal movimiento. Los artistas conocen todo dominio como su sentimiento de la forma.»

El lenguaje del arte es de talante infantil, aproxima al hombre a la condición animal. Es como el lenguaje de un loco o un *clown,* un enigma con apariencia de lenguaje. Llevado a su extremo, este lenguaje da, en el arte moderno, una suerte de jeroglífico cuyo código se ha perdido, una apelación indescifrable a algo vagamente pasado, un mundo carente de contenido, por lo mismo que es indescifrable e inseparable de la forma. Enigmático (por su carácter de ruptura o demolición: *Abgebrechensein)* y no misterioso, pues carece de dimensión trascendente.

Este espesor peculiar del lenguaje estético permite a Adorno decir que todo arte es un oxymoron, o sea lo contrario del epíteto: un predicado que contradice las notas definitorias del sujeto. El arte no se ocupa de la nieve blanca, sino de la luz negra. Abre la brecha entre ser y parecer, conflictúa dialécticamente los términos, enfrenta lo manifiesto y lo latente (esto según la terminología semiológica de Freud), opera con paradojas y ambigüedades. Por el contrario, el arte didáctico es otra contradicción en los términos, el arte recuperado por la autoridad que niega el juego libre y dialéctico de las partes.

Es de rigor, para Adorno, oponerse, entonces, al arte tendencioso y comprometido, que clausura la obra y la convierte en un objeto cerrado. Un texto ajeno a las tendencias, como *Werther,* ha hecho más que ningún otro por el desarrollo de la conciencia burguesa. A través del ludismo de niños y payasos, Samuel Beckett narra el drama de la desintegración del sujeto. La contrafaz es el «adulto» realismo socialista que, comparado con las obras beckettianas, resulta pueril.

Como síntesis de esta vindicación de la ambigüedad como inherente

al lenguaje artístico, Adorno recupera, en el espacio conciliador de la estética, la belleza y la fealdad como sus dos momentos necesarios.

6.° *Neoclasicismo:* Si hubiera que encasillar la teoría estética de Adorno en alguna categoría consabida, no sería errónea la elección de la casilla neoclásica. No hay una declaración de principios clara en este sentido, pero dispersos síntomas permiten cristalizarla.

Adorno es enemigo de admitir la llamada «belleza natural», por ejemplo. Naturalmente bello es lo que percibe un contacto inmediato e irreflexivo con el objeto. Es decir: no hay mediación ni espíritu, no hay arte. La mínima palabra interpuesta entre el percepto y la cosa ya la convierte en artística y desaparece su inocente naturalidad.

Como todo clásico, amante de la categorización, de la «clase», Adorno distingue entre arte alto y bajo, entre gran y pequeña obra. Beethoven es la experiencia interiorizada de la vida externa, convertida en sentido. Es el «gran» arte. El jazz es una mera sublimación de estímulos somáticos. Es el arte subalterno, regresivo, al igual que el arte que se proclama autónomo.

Abundando en lo mismo, y con cierta melancolía (tan adorniana) por el bien perdido, el filósofo reanuda los vínculos del arte por el arte y la industria cultural, la disimulada citación del arte en la vida cotidiana, el aburguesamiento de la obra, puesta al servicio del bienestar. El arte del circo, la vulgaridad burguesa de la opereta, el anuncio de publicidad de nuestros días, todo patentiza la caducidad de lo trágico, la pérdida de la capacidad trágica.

Arte como objetividad (no inmediata, claro está; no «natural», sino mediada por la actividad del sujeto, y no creada por la subjetividad, como pensaban los románticos), he allí la lapidaria fórmula del neoclásico Adorno.

Si se tratara de sintetizar el apretado discurso, se podría hacerlo en torno a la categoría de *enigma*, síntesis, a su vez, de la mímesis y la racionalidad, forma arcaica del pensamiento que atraviesa los siglos ilustrados y llega a la contemporaneidad con la denominación de *arte*. Este tiene un contenido de verdad que es la negación de la existencia (*Dasein:* ser inmediato y objetivo, el ser de eso-que-está-ahí) y la cristalización de la historia en curso (cristalización provisoria, pasajera, histórica). «La determinación del arte a través de la apariencia estética es incompleta: la verdad tiene al arte como la apariencia de lo inaparente.» La obra misma, como hecho histórico que es, está siempre inacabada (la *opera aperta* de Eco): es un proceso, y este carácter procesal es su carácter central. Las obras de arte auténticas son «la escritura inconsciente de su época».

Por esto, al considerar las teorías sobre el origen del arte, Adorno las cuestiona por igual. Tanto a Croce, cuando pone la espontaneidad expresiva como punto de partida, como a los que hablan de la profanización de lo sagrado, como a Hauser, cuando ya detecta rasgos naturalistas en el arte del paleolítico. El arte no tiene origen, pues nada lo tiene en la historia, como no sea origen mítico: el Mito de los Orígenes. El arte se legitima a cada momento por medio de la *ratio* y la *mimesis*, en el seno de las relaciones sociales, siendo el placer de la experiencia y el saber intuitivo (con un sujeto que intuye, sin el cual se cae en un saber descabezado, en una conciencia cosificada). Eros y conocimiento.

Otra laguna a llenar (como la de la caracterización neoclásica, que no manifiesta Adorno explícitamente) es la del arte imbricado en la vida. El neoclasicismo adorniano se reclama de Kant, exige la contemplación desinteresada como presupuesto del arte. ¿Dónde colocar, entonces, a la arquitectura, que, por definición, se ocupa del espacio que debe ser «usado»? ¿Acaso sólo es arte lo no utilizable, lo no instrumentable, lo inútil? ¿No puede ser estético el diseño de un tenedor o una caja de fósforos, de un automóvil o una silla, como quería Le Corbusier que se entendiera el diseño? Es significativo, en esta línea, leer las invectivas de Adorno contra el *Jugendstil* (su equivalente español sería el modernismo), por su intento de estetizar la vida cotidiana, desde el anuncio de publicidad hasta la vajilla.

Esto lleva a un segundo interrogante, pues también es obra del *art nouveau* y sus variantes el intento de estetizar lo industrial. Estético puede ser un fundido de acero y una parábola de hormigón puede ser una escultura. Desde luego, nada de esto es considerado por Adorno (que tampoco engloba en la experiencia estética el cine, por ejemplo).

Tal vez haya en estas lagunas una no dicha definición del arte como artesanía, obra personal y conclusa del principio al fin por la mano del artista, obra firmada y única, en definitiva. Otro rasgo de neoclasicismo, pero otra limitación flagrante en cuanto al alcance de la meditación adorniana, siempre teñida de melancolía por la gran época pasada, siempre quejosa de los rasgos decadentes, degradados, empobrecidos, de la vida contemporánea. Viceversa—también por la línea de melancolía—, podría preguntarse: cuando hace apelaciones a la expresividad de la música, ¿con qué código descifra dicha expresividad? ¿No da por sentado un asentimiento en torno a la música como el lenguaje sumo del arte, donde el significado y el significante son esencialmente inseparables? Todo arte tiende a la música, pero la música como lenguaje donde «mueren las palabras» es también cosa pretérita.

La construcción adorniana tiende a lo impecable y, por vía del rigor, a la solidez. Partiendo de Hegel y Kant y contorneando a Marx y a

Freud, llega mucho más acá que otros coetáneos (es evidente, por ejemplo, cómo supera las temibles limitaciones de Georg Lukács). Pero, siguiendo su línea de lealtad a la historia, ¿no convendría circunscribirla en su alcance a la era de esplendor burgués, o sea de la burguesía como clase ascendiente, como clase revolucionaria y, en la economía de competencia, como clase que institucionaliza socialmente la función crítica? De otro modo, se corre el riesgo de hablar a las sombras, a ese mundo subterráneo donde yacen, enterradas, las ilusiones revolucionarias de una clase actualmente dominante, lejana ya de todo proyecto de cambio o de cuestionamiento radical de lo existente.

Mucho ha llovido desde entonces. La burguesía ha dejado de ser revolucionaria. La clase obrera no lo es, al menos en acto. Filósofos como Adorno se ven obligados, por fidelidad a un sistema de pensamiento que exige el cambio histórico como condición de la existencia de la historia misma, a buscar quien ocupe el rol perdido. En este orden, tal vez el arte sea sobredimensionado por Adorno, quien le otorga un papel crítico-social muy similar al de la clase revolucionaria. Ya que los trabajadores no hacen la revolución que «deberían» hacer para cumplir con los sistemas filosóficos del siglo redentorista social, pues que vengan los artistas a comportarse como trabajadores revolucionarios.

El arte es capaz de conservar la conciencia crítica de la sociedad cuando ninguna fuerza social ya la ejerce. Es capaz de salvarse de la cosificación y de la fetichización, ocupando así, el artista, el sitio del antiguo revolucionario. Y sigue dibujado, en el horizonte de la historia, el proyecto mismo de la revolución, tal como se proyectaba en la edad de oro de la conciencia revolucionaria burguesa. Estos parámetros sirven para encuadrar la teoría estética de Adorno como la explicación del arte según las líneas dominantes en la mentalidad burguesa durante la época en que la burguesía era una clase ascendiente, y dentro de las condiciones de producción social que imperaron, con plenitud, hasta la primera mitad del siglo XIX. A partir de los poemas de Baudelaire y de las teorías de Rosenkrantz, el mundo tiende a salir del esquema adorniano, y todo lo que puede equivaler a una consideración estética de la segunda revolución industrial le es totalmente ajeno.

En este sentido, poner límites concretos a su alcance es lo más saludable que puede hacerse con el *corpus* de sus doctrinas estéticas, porque es situar a Adorno en la historia, fuera de la cual ni él quiso decir nada, ni tendría sentido buscarle una suerte de helada eternidad. Fue un lector de Marx a la luz de Hegel y un hegeliano teñido de un sutil platonismo. Fue un platónico marxista, lo cual es mucho decir, porque se trata de una fórmula difícil de fraguar y poco compartida. Y si exa-

geró la defensa de una pureza crítica del arte en medio de un mundo que iba (y va) perdiendo con entusiasmo las buenas maneras críticas de otrora, vaya lo uno por lo otro.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

JUAN RUIZ, The Archpriest of Hita: *The Book of True Love.* A Bilingual edition. Translation by Saralyn R. Daly. Old Spanish edited by Anthony N. Zahareas. University Park and London: Pennsylvania State University Press, 1978. X + 454 páginas.

En la década comprendida entre 1970 y 1980 se han publicado ocho ediciones importantes del *Libro de buen amor* [1], entre ellas dos ediciones bilingües con traducciones al inglés y dos ediciones con sólo la traducción inglesa. Una de éstas, la hecha por Rigo Mignani y Mario A. di Cesare (Albany: State University of New York Press, 1970), nos da una versión literal, en prosa, de los versos de Juan Ruiz. Aunque más cuidada que la traducción de Elisha K. Kane (Nueva York, 1933), la obra de Mignani y Di Cesare deja de captar a menudo el primor y sutileza del lenguaje del Arcipreste de Hita, condensando a veces algunas expresiones del texto español con la concomitante y obvia pérdida de la gracia del original. La segunda traducción, ésta en verso, y publicada mucho después de acabada por el autor—en 1975—, es la de Mack H. Singleton, obra de modesto valor.

En cuanto a las ediciones bilingües, la primera que se publicó en esta década es la de Raymond S. Willis (Princeton: Princeton University Press, 1972), en la cual se ofrece una traducción poco rigurosa del *LBA* y se esclarece a la vez el texto del *LBA* basado en el códice de Gayoso de 1330.

La más reciente—y mejor—edición bilingüe del *Libro de buen amor* es indudablemente la realizada por Saralyn R. Daly, quien trabaja con los textos originales del *LBA* editados por Anthony N. Zahareas. La colaboración no ha podido ser más apropiada. Profesora de inglés y lin-

[1] Además de las ediciones bilingües y traducciones que se comentan en esta reseña, hay las siguientes: *LBA*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, Odres Nuevos, 1971 (8.ª ed., que incorpora varias sugerencias ofrecidas en reseñas de esta obra desde su primera impresión en 1954); *LBA*, ed. Nicasio Salvador Miguel, Madrid, Magisterio Español, 1972; *LBA*, ed. Jacques Joset, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1974; ésta muy superior a la que había cuidado J. Cejador y Frauca en la misma colección, en 1913; *LBA*, edición crítica y artística de Manuel Criado de Val y Eric W. Naylor, Madrid, Aguilar, 1976: excelente modernización de su edición paleográfica (Madrid, CSIC, 1965), con amplias reproducciones iconográficas.

güística en la California State University (Los Angeles), Daly ha publicado una biografía crítica de Katherine Mansfield, varios cuentos y numerosos poemas de su propia creación. Zahareas, por su parte, se ha distinguido tanto en el campo de la literatura española medieval *(The Art of Juan Ruiz,* Madrid, 1965) como en la literatura moderna *(Visión del esperpento,* Madrid, 1971). Catedrático en la Universidad de Minnesota, Zahareas es un insigne maestro de filología que conoce como pocos las principales obras medievales españolas. Desde todo punto de vista, la combinación Zahareas-Daly ha sido ideal para una edición y traducción ejemplar de la obra más extraordinaria y hoy más leída de la literatura castellana de la Edad Media.

Dicha edición empieza con un breve prefacio (pp. IX-X), seguido por una introducción histórico-crítica, utilísima y muy bien documentada (páginas 1-14) y una explicación minuciosa de las normas seguidas para la edición y traducción (pp. 15-18). A continuación, el texto bilingüe, en columnas paralelas (pp. 20-433), complementado por una «Reader's Guide», guía para el lector, en la cual se ofrecen numerosas y claras explicaciones del contenido literario *(i. e.,* alegorías, temas y motivos) y versificación de la obra, como también una lista íntegra con definición de los instrumentos musicales—treinta y ocho, en total—que se nombran en el *Libro de buen amor* y una síntesis de la clasificación de cuentos tradicionales según Ian Michael. La edición y traducción acaban con una bibliografía selecta. La bibliografía—comentada, además—presenta y explica la más reciente labor científica que se ha publicado sobre el *LBA* en inglés, español, francés, italiano y alemán. En total, se citan doce ediciones, nueve estudios bibliográficos y más de ochenta libros y artículos generales y específicos sobre la vida, obra y época de Juan Ruiz.

Todos los manuscritos del *LBA* están desprovistos de una porción notable del episodio, sacado del *Pamphilus de Amore,* que se relata entre las estrofas 583-891. La escena de la comedia elegíaca latina que falta en el *LBA* viene resumida por Daly y Zahareas en la «Reader's Guide» (pp. 438-439)[2]. En este caso, quizá hubiese sido mejor incorporar al texto la traducción inglesa de dicho pasaje, junto con la versión española del mismo, hecha por Criado de Val y Eric W. Naylor, en su edición del *LBA* (Madrid, 1965, pp. 620-23).

Textualmente, la importancia de la edición bilingüe de Daly y Zahareas radica, ante todo, en ofrecernos la primera valiosa traducción inglesa en verso desde 1933. Su valor consiste, además, en proporcionarnos una traducción que se basa escrupulosamente en el manuscrito salman-

[2] La obra latina se reproduce en GUSTAVE COHEN, *La «comedie» latine en France au XIIe siècle* (París, Belles Lettres, 1931), vol. 2.

tino de 1343, el más cabal de los manuscritos del *LBA*. Las siete *lacunae* del manuscrito de Salamanca se completan con el manuscrito de Gayoso, cuyas variantes, como también las del fragmento toledano, se señalan claramente en el texto. Se moderniza el texto español sin sacrificar, sin embargo, la fonología antigua (así, por ejemplo, se convierte *qual* en *cual, vno* en *uno, lyevan* en *llevan,* etc.). En la mayor parte de los casos se reducen las consonantes y se juntan palabras según el uso actual (e. g., *aun que* > *aunque, seguir la* > *seguirla,* etc.).

Esta edición y traducción del *LBA* lleva varios dibujos que elucidan el valor cómico y paródico de la obra. Magníficamente hechos por Lisa Fedon, los veinte esbozos, como aquellas ilustraciones que acompañan la edición de Elisha Kane, arriba citada, son en sí mismos una simpática adición a un texto que se lee ya por su propio mérito con tanto interés y gusto. En cuanto a dibujos, merece destacarse también la labor artística de Glenn Ruby para la cubierta de esta espléndida edición.

La traducción del *LBA* que se encuentra en la presente edición se sirve en manera muy limitada de una traducción preliminar que hizo el medievalista Hubert Creekmore en los años 1954-55, bajo contrato con Las Americas Publishing Company [3]. Después de la muerte de Creekmore, la casa editorial, queriendo completar y mejorar la traducción de Creekmore, se la pasó a Zahareas y Daly, quienes se pusieron a revisar aquella versión preliminar del *LBA,* para la cual el autor, desafortunadamente, había utilizado un texto antiguo de poco mérito junto a la edición modernizada de María Brey Mariño (Madrid: Castalia, 1954).

La tarea de nuestros traductores no fue fácil. Primero tuvieron que establecer el texto, empleando diligentemente los tres manuscritos existentes del *LBA*. Daly pasó luego a concentrarse en la traducción en verso, algo que llevó a cabo con verdadera maestría y ejemplaridad, manteniéndose siempre fiel al humor, ambigüedad y comicidad del texto original. Cuando es imposible una versión literal del texto español, Daly muestra un especial acierto para escoger las palabras y frases que captan sumamente bien el sentido del poema de Juan Ruiz. Así, por ejemplo, con verdadera perspicacia la frase en 71d, «con fembra plazentera», se traduce por «*a pleasing woman who is compliant, too*», mientras que, para satisfacer los requisitos de la rima en 502a, «manjares» se amplía ingeniosamente a la forma «*hors d'oeuvres and many sorts of food and fine liqueurs*».

En su reseña del libro que ahora examinamos, mi distinguido colega Joseph Snow (*Speculum,* 55 [1980], pp. 392-395) hace una debidamen-

[3] Un buen ejemplo de la habilidad que tenía Creekmore como traductor, de manera especial para versos líricos, se nota en su antología *Lyrics of the Middle Ages,* Grove Press, 1959, pp. 115-18.

te breve comparación entre una estrofa del *LBA* traducida por Daly y el mismo cuarteto traducido por Singleton y Kane y concluye que la traducción de Daly es, por lo general, más literal (una «virtud» en sí misma), pero menos artística. Sin embargo, conviene subrayar que Daly se muestra verdaderamente ingeniosa en muchas partes de la traducción.

En su afán de mantener vivo el espíritu de las palabras de Juan Ruiz, Daly, por ejemplo, se permite la libertad poética de reemplazar una heroína ignorada por el lector inglés, Merjelina (211c) por dos figuras medievales más conocidas: Heloise y Nicolette. En muchos casos, además, aquellos proverbios españoles cuya traducción literal tendría poco sentido para el lector inglés se sustituyen por aforismos corrientes en el léxico inglés. Por consiguiente, un dicho como «faze el perro berrecho» (954d) se cambia legítimamente por: *you can't get blood from turnips.*

La destreza con que Daly domina su labor de traductora se manifiesta en todos estos y otros numerosos ejemplos, demasiados para citarlos aquí. Baste decir que en esta edición bilingüe del *Libro de buen amor* se toma en serio la creencia en que la traducción es, ante todo, interpretación. A través de su profundo sentimiento por el valor de la palabra escrita y gracias a su genial habilidad para captar el mensaje de la poesía del *LBA* en su conjunto, Daly nos ofrece una obra preparada con cariño y con envidiable capacidad. Con la excelente colaboración de Zahareas, quien ha editado con tan genial escrupulosidad el texto antiguo sobre el cual se basa toda esta traducción, tenemos una versión pulcra, que bien puede—y debe—servir de modelo para toda edición bilingüe de los textos clásicos españoles. No nos sorprende, pues, que una obra tan bien hecha haya ganado el prestigioso «Harold Morton Landon Translation Award», otorgado por la Academy of American Poets.—*BRUNO MARIO DAMIANI (The Catholic University of America. WASHINGTON, D. C. 20064. USA).*

STANLEY FINKENTHAL: *El teatro de Galdós,* Editorial Fundamentos, 1980.

La Editorial Fundamentos, en traducción de Bruno de Jesús, nos presenta analíticamente uno de los aspectos menos conocido y analizado de Galdós: Galdós, autor teatral, dentro del ámbito sociopolítico de su momento.

No cabe duda que, pese al juicio sumamente positivo que, en su momento, emitió Pérez de Ayala sobre el teatro de Galdós, la crítica seria y responsable no ha tratado seriamente la faceta de Galdós como autor

teatral. Y, sin embargo, Galdós asumió la faceta dramática con extraordinario interés.

El autor se plantea la faceta dramática de Galdós en términos de realidad social y dentro del marco histórico en el que los dramas se desenvuelven y se representan. «Las preocupaciones sociales de Galdós—a nivel teatral—tienen mucho que ver con las actuaciones, los sentimientos, el tono y las ambigüedades de sus personajes, según ellos van afrontando las sucesivas crisis de sus vidas. Lo que encontramos en Galdós es una visión y una perspectiva de las instituciones sociales españolas, no un dogma o una doctrina política» (p. 11).

El planteamiento que adopta el crítico es revisar cada obra de modo independiente para reinsertarla después en el desarrollo del teatro de Galdós y en relación con la época.

Tras un análisis pormenorizado de las piezas dramáticas clave en Galdós—*Realidad, La loca de la casa, Electra* y *Santa Juana de Castilla*—, el autor ve en Galdós al dramaturgo que intentaba propagar las ideas modernas por medio del teatro: la ascensión de la clase media frente a los poderosos; la nobleza; el tema de la influencia del clero y el ejército como encarnación de los valores del viejo orden.

El autor no cae en la tentación de considerar a Galdós buen dramaturgo por el mero hecho de ser un autor comprometido, aunque la mayor parte del ensayo resalta la importancia sociológica—innegable, diríamos nosotros—y moral de Galdós ante la historia.

El ensayo sigue un orden cronológico, es decir, va analizando las obras desde el punto de vista de su aparición, al tiempo que plantea los indudables problemas que para su representación existieron. Presenta a un Galdós firmemente decidido a seguir con su línea teatral por estar convencido que este era el tipo de teatro tanto formal como de contenido que la sociedad española de entonces necesitaba. Es decir, concibe el teatro como escuela de libertad, puesta al servicio de la clase media, en quien Galdós veía la solución de los múltiples problemas que aquejaban al país por aquellas fechas.

Con su gran sentido de la libertad, y su madurez como artista para respaldarse, Galdós continuó luchando por sus creencias dramáticas; su concepto de drama fue algo compuesto de ideas y personajes. Trajo el drama moderno a la escena española e hizo posible que los futuros dramaturgos disfrutaran la oportunidad de continuar experimentando en la teoría y práctica teatral (p. 216).—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.º izqda. MADRID-35).*

C. G. BELLVER: *El mundo poético de Juan José Domenchina,* Editora Nacional, 1979.

El estudio que nos presenta la profesora Bellver tiene, a nuestro juicio, dos claras intenciones: roturar y proyectar, como poeta, la figura de Juan José Domenchina, injustamente olvidado entre nosotros, o al menos mucho menos conocido que el resto de los poetas que constituyen la nómina de la llamada «Generación del 27»; y explicar a nivel humano el porqué esto ha sido así y no de otra manera. Es decir, por qué Juan José Domenchina, que como hombre de su tiempo, y como poeta, estuvo plenamente identificado con el movimiento popular, fue olvidado por unos y por otros. ¿Cómo se explica el escaso eco que en España ha tenido hasta ahora su obra?

La autora nos explica cómo, pese a sus valores individuales, a su hundimiento moral como exiliado, a su proyección periodística, Domenchina fue un hombre que nunca tuvo una publicidad, nunca participó en las grandes algaradas poéticas de su tiempo y nunca tuvo una proyección pública como poeta. En este sentido fue un hombre eminentemente gris para el brillo, para la gloria literaria. El exilio, qué duda cabe, ahonda aún más tales aspectos y durante muchos años es un poeta desconocido para una gran mayoría de lectores españoles.

«El advenimiento de la República me hizo concebir esperanzas ingentes acerca del porvenir político de España. Sin desentenderme de mis preocupaciones estéticas, me puse humildemente al servicio de la República. En el menester político que me cupo sacrifiqué mi salud, mi tiempo y mis aspiraciones literarias al cumplimiento estricto de mi obligación» (p. 26).

El ensayo aborda en primer lugar aspectos biográficos con el fin de tener un mejor conocimiento del hombre, para pasar después a exponer los aspectos más importantes de la labor prosística de Domenchina. En este sentido señala la gran labor desarrollada por Domenchina como crítico literario y su extraordinario interés por la experimentación dentro del campo de la novela, si bien es cierto que este campo pronto lo abandonó.

El análisis sigue para adentrarse en el campo temático. Destacan en su búsqueda poética los temas de la muerte, la afirmación en la vida, la pasión humana como reflejo de todo lo que es vital y dinámico. Y todo ello conseguido por una rigurosidad patente en la selección del vocabulario.

Juan José Domenchina era conocido como crítico, pero fue con la poesía como mejor supo expresar su sensibilidad humana, sus talentos artísticos y su credo estético. El suyo constituye un drama de sobreco-

gedor vuelo hacia las alturas de liberación poética y espiritual dinamismo, para caer en su hundimiento en las dolorosas profundidades de la confusión y el abatimiento. Su íntimo mundo poético se encuentra habitado por meditaciones desconcertantes sobre la vida, la muerte, el amor y el hombre, que adquieren color por los vibrantes tonos de la pasión y de la vitalidad juveniles, pero se encuentran amenazadas por las sombras de una amarga ironía y un fracaso que acechan en los recovecos del subconsciente.

El libro, en su conjunto, intenta elevar por encima de las obras poéticas de Domenchina su figura humana altamente atemperada por las circunstancias políticas que le tocaron vivir.—*J. S. L.*

LA PARADOJICA ALDARA Y LA MAQAMAT HISPANO-HEBREA

El arabista Fernández González fue quien, a fines del siglo pasado, llamó la atención sobre la influencia de la *maqamat* árabe en el *Libro de Buen Amor* [1]. Su hipótesis de que la forma autobiográfica del *LBA* se identifica con la de la *maqamat* quedó, sin embargo, casi inmediatamente desmentida bajo el peso de la autoridad de Menéndez Pelayo [2]. Posteriormente, Américo Castro y María Rosa Lida de Malkiel replantearon la teoría de la influencia árabe en el *LBA*, basándose el primero en la *risala* de Ibn Hazm *El collar de la paloma* [3], y la segunda, en las *maqamat* hispano-hebreas [4]. Ambos críticos agregan conceptos a la hipótesis de Fernández González y dilucidan más las conexiones.

Tanto en la *maqamat* árabe como en su sucesora, la *maqamat* hispano-hebrea, se dan las características siguientes: siempre hay un personaje central, presente en todas las aventuras que relata en forma autobiográfica; hay combinación de prosa rimada y verso; hay simultaneidad de lo sensual y lo espiritual (goce de los sentidos-freno moral); hay siempre cierta ambigüedad o doble sentido en lo que se dice. Las *maqamat* son composiciones amenas que siempre enseñan algo.

---

[1] En *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, 1894, p. 55.

[2] Véase «De las influencias semíticas en la literatura española», en *Estudios de crítica literaria*, Madrid, 1895, II, p. 390.

[3] En *España en su historia*, Losada, 1948, pp. 386 y ss. CASTRO considera que *El collar de la paloma* es una *maqamat*, pero MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL aclara que pertenece al género de la «risala», un tratado didáctico en forma epistolar. (Cf. «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de Buen Amor*», en *Estudios de litertura española y comparada*, EUDEBA, 1969, p. 22.)

[4] «Nuevas notas...», especialmente pp. 20-28.

Haya el Arcipreste de Hita conocido o no de forma directa las *maqamat* árabes o hispano-hebreas, hay en su obra alusiones que señalan contacto directo con el ambiente arabizado de la ciudad en que vivía: sabe mucho de instrumentos y bailes arábigos; usa palabras árabes; es el primero en usar en castellano el zéjel con rima interna [5]. Por otra parte, María Rosa Lida de Malkiel señala que «sería insensato postular para Juan Ruiz lectura o imitación directa de las *maqamat* hebreas, pero la preciosa confesión 'después fize muchas cánticas / de dança e troteras / para judías e moras' (1513) y otras huellas de la familiaridad con la judería (78d, 554c, 1183-1184, 1212b) prueban que fácilmente pudo llegarle noticia detallada de tales obras» [6].

Al-Hariri, poeta árabe muerto en 1122, exponente máximo de la *maqamat* árabe y bastante conocido en la España musulmana [7], manifiesta en el prólogo de su obra su intención de hacer cambiar las costumbres [8]. El hispano-hebreo Al-Harizi, admirador y traductor de Al-Hariri, también declara en el prólogo de su *Tahkemoni* [9] su incuestionable propósito didáctico, diciendo que escribió su obra para enseñar tanto al sabio como al necio, a cada cual según su capacidad intelectual. Esta intención marcadamente didáctica del *Tahkemoni,* de Harizi, nos pone sobre una interesante pista con relación al *LBA.*

A pesar de la gran diferencia que existe entre la vieja tercera de la *Maqamat* número 6 del *Tahkemoni* y la Trotaconventos-Urraca del Arcipreste, no nos resulta difícil relacionar la melosidad, el poder de persuasión y las sugeridas dotes hechiceriles de ambas. En el *LBA,* y no siguiendo al *Pamphilus,* se insinúan, ya sea en forma metafórica o no, las artes mágicas de la tercera (440d, 711d, 918, 141) [10]. En el *Tahkemoni* el personaje central, Heber, dice de la tercera: «Sus palabras eran de miel, pero de su garganta manaba veneno. Se mostraba piadosa, pero era engendro de perversas rebeliones... y me dijo: 'No es bueno que un hombre como tú duerma mientras su corazón vela encendido por el fuego del deseo, sin una amante con quien holgar y procrear... Por tanto, si te parece bien, te daré de entre las hijas de los nobles una hermosa muchacha en cuyas mejillas se retrata el alba y cuyo pelo despierta las sombras del crepúsculo... Sus ojos son como los de la gacela, ebrios

[5] Cf. A. Castro, *España en su historia,* p. 387. Véase también María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas...», p. 72, nota 57.

[6] María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas...», pp. 24-25.

[7] Cf. Introducción a la edición de Silvestre de Sacy de *Les Séances de Al-Hariri,* Hachette, 1847-1853.

[8] He consultado la versión inglesa de las *Maqamat of Al-Hariri of Basra,* ed. de Thomas Preston, Oriental Translations Fund Publications, Londres, 1850, y la versión francesa citada en la nota anterior.

[9] He consultado la versión inglesa de V. E. Reichert de *The Tahkemoni of Judah Al-Harizi,* Raphael Haim Cohen's Press, Israel, 1965.

[10] Cf. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de la Celestina,* EUDEBA, 1962, pp. 559-560, y «Nuevas notas...», p. 59.

del vino del deseo. Su cuerpo, lascivo y muelle como cetro *(sic)* tachonado de perlas entremezcladas con la pureza y la virtud, herirá el corazón del que la contemple y su fuego atravesará sus venas'...» [11]. El poder de seducción de la vieja es superior a la inteligencia de Heber, quien se siente atrapado por sus hechizos, se deja persuadir y cae víctima de su «engaño», implicando conexiones ultraterrenas: «Parecía salida del mundo de los demonios; los caminos por donde andaba eran los del averno... Se colocó, como Satanás, frente a mí...» [12]

En la *Maqamat* número 6 del *Tahkemoni* la seducción está relacionada con una interesante dualidad de percepción. La descripción que la tercera hace de la «hermosa» que entrega a Heber por dos mil monedas de plata contrasta radicalmente con la descripción que Heber hace del «monstruo» de «rostro negro y de dientes de lobos y de osos» que fulmina a cuantos toca:

Sus dientes semejan los de un oso,
pues cercenan y devoran cuanto encuentran.
En su cabeza abundan los forúnculos.
Sus ojos roban y destruyen la alegría del corazón.
Su estatura es gigantesca y sus piernas
como dos cortes de troncos de los bosques.
Sus mejillas son negras como el carbón,
pero sus labios son los labios torcidos
de un asno monumental.
Su figura tiene la forma del ángel de la muerte.
Todos los que la tocan caen muertos al instante [13].

La monstruosa mujer de Harizi nos trae fuertes reminiscencias de Aldara, la cuarta serrana del Arcipreste, el «vestiglo» (1008), la «grand yegua cavallar» (1010), de «orejas tamañas como d'añal borrico / el su pescueço negro, ancho, velloso...» (1013), «de boca de alana» de «dientes cavallunos» (1014), de «tovillos mayores que d'una añal novilla» (1016), capaz de vencer a «quien con ella luchase» (1010). La «voz de trueno» de aquélla despierta un eco en la serrana de «boz gorda e gangosa... / tardía como ronca, desdonada e hueca» (1017).

En marcado contraste, el Arcipreste describe la belleza fresca y rozagante de la serrana en la cantiga que entona a raíz de su aventura (1024-1026).

Abundan las razones, además de la intención didáctica expresa en el prólogo, para suponer que la horrible mujer de Harizi tiene un sentido alegórico: Heber achaca sus desgracias a sus propias malas inclinacio-

[11] La traducción al castellano es mía, basada en versión inglesa de V. E. Reichert.
[12] *Ibid.*
[13] *Ibid.*

nes, castiga cruelmente a la «fea» (a pesar de que ella fulmina a cuantos toca) y huye por los bosques hasta saberse a salvo y en posesión de su libertad. Agréguese a esto la debilidad física que trae Heber después de haber afrontado «tormentas» y peligros; su enfático rechazo a participar en la vida de molicie y sensualidad a que lo incitan sus amigos a su regreso; los versos que entona a su Creador en acción de gracias por haberlo redimido y sacado de las profundidades del «infierno» adonde su lujuria lo llevara.

El Arcipreste también, después de salir de «todo aquel ruido» (1043), invoca la protección de Dios (como Heber) y la de la Virgen, yendo al santuario de Santa María del Vado. En ambos casos, el arrepentimiento y la oración son armas contra el pecado cometido por debilidad humana.

La función alegórico-didáctica de la mujer hermosa-fea de Harizi (la lucha del hombre contra el apetito carnal) parece señalarnos el camino hacia la verdadera interpretación de la paradójica doble visión (fea-hermosa) que el Arcipreste nos da de Aldara, con su fuerza invencible («ove de fazer quanto quiso», 971f), con su imponente demanda («rescelé e fuí covarde», 948d), acercándonos al auténtico sentido que Juan Ruiz quiso dar a su aventura con la hermosa serrana de la cantiga transformada en monstruo de lujuria por la conciencia del pecado.—*ANA RAMBALDO (Spanish Dpt. Montclair State College. UPPER MONTCLAIR, N. J. 07043. USA).*

POETICAS DE UN PERIODO LITERARIO

El reciente libro de Anthony Leo Geist *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918-1936)*[1] constituye una interesante aportación a un capítulo de nuestra historia literaria, que si bien cuenta ya con valiosos estudios, encierra problemas y riquezas todavía inexploradas o necesitadas de revisión.

Esta obra, sin poner en tela de juicio la cuestión de las generaciones literarias, una teoría que desde su formulación por la crítica alemana de inspiración fenomenológica durante los años veinte parece haberse convertido en el comodín para la periodización literaria española de nuestro siglo, trata de profundizar en los términos del «lenguaje generacio-

[1] Barcelona, Labor, 1980.

nal», en la poética de dicha generación, traspasando la barrera de generalidades vagas.

Para ello el autor recurre con acierto, llevando a cabo una impresionante labor hemerográfica, a las revistas literarias, de cuya «misión placentaria» hablaba Ortega. En efecto, revistas, proclamas efímeras, manifiestos, tienen una importancia capital, sobre todo en un período en que los escritores tenían verdadera sed de lo nuevo.

El estudio parte de la gran conmoción del 98 y el modernismo, que renovó la querella de antiguos y modernos y comenzó a poner en hora el reloj de la literatura española con la modernidad universal, y sobre esta base se persiguen las teorías estéticas vigentes en la España de los años veinte y treinta, marcados los primeros por el ideal de la pureza y los segundos por el de la revolución (recordemos el título del volumen de Cano Ballesta) hasta la siega brutal de 1936.

Los primeros hitos del vanguardismo en España, tras la breve importación del futurismo italiano gracias a Ramón Gómez de la Serna («el que trajo las gallinas», a decir de José María Salaverría) fueron el ultraísmo y el creacionismo, movimientos a los que el autor dedica un capítulo, como precedente inmediato de la poética del 27, en el cual desglosa las diversas facetas del antihistoricismo de la vanguardai, empeñada en crear un lenguaje autónomo y exclusivamente estético, renovando la vieja aspiración compartida por toda la literatura moderna desde Baudelaire.

El esquema teórico del que se vale Geist considera la poesía de vanguardia como fruto de la alienación del hombre de nuestro siglo, desencantado de los valores tradicionales y deseoso de ampararse en el «paradis artificiel» de una poesía instalada en un reino al margen de la vida cotidiana:

> «Gran parte de la poética vanguardista se fundamenta sobre el supuesto de una oposición entre la realidad objetiva y una "realidad" creada por el poeta en su obra, lo que Ortega en *La deshumanización del arte* llama realidad vivida, realidad contemplada» (p. 43).

Se trata de un impulso anterior a la formación de la vanguardia, presente ya en las teorías de «l'art pour l'art» del diecinueve francés, por ejemplo. Ahora bien, el uso de este esquema, aunque no impide la presentación objetiva de las teorías del ultraísmo y el creacionismo, desde nuestro punto de vista tiene el defecto de difuminar el tratamiento histórico riguroso de una vanguardia como la española, que surge por imitación de otras, inspirada sobre todo en las teorías del cubismo francés. Por otro lado, en un plano general, reducir a la idea de literatura

como evasión, como enajenación de la realidad objetiva, la red de complejas relaciones entre el artista contemporáneo y las corrientes utilitaristas de la sociedad industrial, marco general de las diversas actitudes literarias desde el romanticismo a nuestros días, supone de alguna manera rebajar el grado de autonomía del discurso literario.

En efecto, para nosotros la literatura no es el reflejo alienado de la «realidad objetiva», sino una forma especial de discurso que posee una autonomía propia dentro del todo social, con cuyos restantes elementos se relaciona sin perderla. Estas relaciones, además, aunque dependan en última instancia del modo de producción, son variables y difícilmente pueden ser reducidas al esquema simple que enfrenta la alienación con la «realidad objetiva».

Estas bases teóricas son las que impulsan a Geist a pensar, a propósito de la preferencia por la metáfora de estos movimientos, que «el error de los ultraístas radicaba en insistir en que ese proceso metafórico pudiera crear una nueva 'realidad' tan real que desplazaría al mundo objetivo» (p. 59). Desde nuestro punto de vista no cabría hablar de «error», puesto que la literatura no se mueve en el plano de la estricta lógica, ni se produce una evasión de la realidad objetiva, que se consideraría inmutable. Lo que sí se produce es la particular puesta en práctica de este proyecto de un arte dotado de leyes específicas de que venimos hablando, y que encuentra soluciones tan variadas como diversas, son las situaciones históricas que dan origen a los movimientos de vanguardia.

En España, la formación de la vanguardia ultraísta pasa por la influencia decisiva de las poéticas del cubismo (Apollinaire, Max Jacob, Reverdy, el mismo Huidobro, a pesar de sus protestas de originalidad absoluta), una influencia que el autor, poco atento al plano de lo histórico, no destaca demasiado. Por ejemplo, opta por considerar al futurismo como precedente del ultraísmo español, y para ello aduce un texto de Adriano del Valle, que reproducimos:

> «El marinettismo furioso que pedía la demolición de las piedras sagradas... *... ha llegado a nosotros atemperado por los balsámicos nepentes de la moderna lírica francesa, que de una forma tan varia, tan rica en matices y tan pródiga en nuevas sugestiones* ha sabido blindar esas torres elefantinas del arte contra los melinitas verbales de Marinetti y su banda de "revolveratori"» (p. 31. El subrayado es nuestro).

Nos parece claro que Del Valle, más que reconocer la preeminencia del futurismo (que evidentemente está al fondo), pone de relieve esta influencia de la lírica francesa, para contraponerla a la futurista. Las diferencias no son muy grandes, si nos atenemos a un criterio exclusi-

vamente formal; como estudió Poggioli, se pueden establecer criterios válidos para todas las formaciones de vanguardia; pero el espíritu que anima al cubismo y al futurismo es diferente. De hecho, el futurismo es inseparable de cierto vitalismo más agresivo que el de los ultraístas (incluso durante el breve tiempo en que éstos pasaron el sarampión ultraísta); prueba de ello es que el interés por aquel movimiento no rebrotará en España hasta finales de la década de los veinte—en Giménez Caballero, en el propio Díaz Fernández—, otra vez de mano de la coyuntura histórica y social.

Del mismo modo, el autor toma al pie de la letra el concepto orteguiano de «deshumanización», al margen de su contexto filosófico: «Los ultraístas mismos, aunque no dieron con las palabras *deshumanización* o *desrealización,* eran conscientes del fenómeno y trataron de expresarlo en algunos balbucientes estudios teóricos» (p. 64).

Justamente son estos estudios teóricos los más influidos por la estética francesa; por su parte, Ortega formula su teoría de la «deshumanización del arte», aplicando al arte nuevo los principios de la estética fenomenológica alemana, reelaborada por el filósofo español, según ha demostrado Nelson Orringer [2]. Se trata, pues, de dos líneas de doctrina poética y estética muy próximas entre sí, pero diferentes, aunque coexistirán en la vasta empresa cultural de la *Revista de Occidente.* Cubismo y estética alemana se superpondrán a raíz de la publicación del texto orteguiano, como puede apreciarse examinando *Literaturas europeas de vanguardia,* de Guillermo de Torre, donde ya aparecen como autoridades, junto a los consabidos Max Jacob o Apollinaire, Ortega y los teóricos de la estética objetivista alemana, como Basch, Lipps, etc.

En función del mismo concepto de la literatura como alienación, la transición del ultraísmo al panorama de los años veinte es presentada como simple cuestión de cansancio: «Por otra parte, entre 1921 y 1925 se hace evidente en los círculos literarios madrileños un desencanto con la vanguardia» (p. 81), aunque el proceso no fue lineal; más que por desencanto—que existió, sin duda—, la vanguardia militante se deshizo por falta de coherencia interna y, sobre todo, porque fue absorbida por un proyecto cultural más variado y más constructivo, que venía gestándose desde el novecentismo y que instauraba una «normalidad», sólo fragmentada a fines de la década, más potente que la débil rebeldía de los ultraístas.

Geist aporta como muestra del desencanto de la vanguardia un texto de Guillermo de Torre en el que éste critica al futurismo:

[2] «El goce estético en Ortega y Gasset y en Geiger. Una fuente descubierta recientemente», *ROCC,* núm. 140, noviembre 1974, pp. 236-261, ahora recogido en *Ortega y sus fuentes germánicas,* Madrid, Gredos, 1980.

«Ojo a la confusión—advierte—: los elementos de la belleza no son la belleza misma. Por eso el futurismo / lo mismo podría decirse del ultraísmo / se ha frustrado—globalmente, aunque no en sus realizaciones parciales—al "tomar el rábano por las hojas" y confundir el ritmo de una máquina con el ritmo de los poemas mecanísticos, cuya alma no debe mecanizarse» (p. 82).

La nota entre corchetes es del autor, y en ella se introduce, a su vez, cierta confusión, pues aunque el fervor ultraísta de Torre se haya dulcificado desde sus tiempos de militancia activa, los principios desde los que ejerce la crítica a la «nueva religión» del maquinismo futurista siguen siendo los del «metabolismo intrasubjetivo», una doctrina expresada en *Literaturas...* e inspirada a medias por el cubismo y por la estética fenomenológica alemana, desde la cual se propone la imitación de la racionalidad de la máquina dentro del poema, en vez de su admiración «desde fuera».

En efecto, Torre reproduce los argumentos de Jean Cocteau en ese sentido, y aunque es cierto que Cocteau es el primero en desilusionarse de la vanguardia francesa, ya entorpecida, según su opinión, por el influjo del dadaísmo, el cual daría nacimiento al surrealismo, y es cierto que Torre, como todos los ultraístas, desde el principio se mantiene dentro de la óptica del constructivismo cubista, y se manifestará contrario al automatismo que libera las fuerzas del inconsciente, también es verdad que a la vez critica por su cuenta las tentativas del «clasicismo moderno» de Jules Romains, en nombre del vanguardismo, según se puede constatar en *Literaturas...*

Mucho más enriquecedores resultan, en nuestra opinión, los apartados donde se describen los elementos de la estética purista y los relativos al compromiso de los años treinta.

En el primer grupo se analizan, entre otras cosas, la pervivencia de la metáfora en la poesía del 27, que no sólo es herencia del ultraísmo, pues también la defiende Ortega desde sus presupuestos estéticos («La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas», dice en *La deshumanización,* aunque el tema fue estudiado por él bastante antes, en el *Ensayo de estética a manera de prólogo* (1916), el problema de la autonomía del arte, abordado ahora desde una perspectiva no estrictamente vanguardista, sino influida más bien por el formalismo de Valéry y Juan Ramón Jiménez, la cuestión de la poesía pura, de la inteligibilidad e intelectualismo de la poesía, la preferencia por el poema breve y la vuelta a la estrofa, alentada sobre todo por Gerardo Diego desde las páginas de *Carmen.* En este punto echamos de menos nuevamente la referencia histórica que liga la renovación de los metros tradicionales y el auge del neopopularismo, pero también el acercamiento a Góngora en lo que tuvo

de filológico con el trasfondo cultural empeñado en actualizar la historia de la literatura, una de cuyas cabezas visibles fue el Centro de Estudios Históricos.

Por otra parte, la referencia al contexto histórico volvería a quebrar la linealidad simple en el estudio del giro producido en la literatura española hacia 1930, unos años en que, efectivamente, «el poema en miniatura cederá al monumento, el verso corto al largo, la forma escueta y ceñida a lo informe y masivo, la asepsia a la pasión, la estética a la ética, la evasión al compromiso» (p. 159).

Estos son los efectos literarios de unas causas cuyo análisis no es muy detallado, sobre todo al tratar los años en que predomina la poesía pura, los años de la Dictadura, durante los cuales la política no está ausente de la poética del purismo, en tanto en cuanto ésta se vierte en canales como la *Revista de Occidente,* órgano cultural de la fracción más avanzada de la burguesía liberal y vehículo para la formación de unas minorías rectoras, como analizó Evelyne López Campillo en su libro [3], que preparan su acceso a la política directa con la instauración de la II República.

A su vez, con el establecimiento de la República aparecen las primeras contradicciones que provocan no la aparición de la política, sino su polarización en distintas opciones apasionadas, a la derecha y a la izquierda.

En esos años se rompen las defensas de la estética purista y se abre camino el surrealismo, venciendo las resistencias que hasta entonces había encontrado. El proceso es estudiado con detenimiento por Anthony Geist, quien distingue dos vertientes en el surrealismo español: una que lleva a su superación y orienta al poeta a preocupaciones sociales (Alberti, Cernuda) y otra que conduce otra vez a la evasión, al refugio en el lenguaje (Aleixandre). De todos modos, no debemos olvidar que el surrealismo decisivo para hacer estallar la crisis en nuestros poetas es el del *Segundo manifiesto* (1929) y el del debate profundo con los comunistas, es decir, un surrealismo ya muy impregnado de preocupaciones revolucionarias.

Junto con esto, el auge del movimiento obrero, por sus propios circuitos, da lugar a publicaciones como *Posguerra* (1927), *Nueva España* (1930) y *Octubre* (1933) (en la cual, como bien señala Geist, criticando en ese punto al libro de C. B. Morris [4], por lo demás excelente, no hay asomo de surrealismo), que difunden la gama de la literatura de izquierda, sobre todo alemana y soviética.

Todos estos factores hacen que se inviertan los términos de la esté-

[3] *La «Revista de Occidente» y la formación de minorías*, Madrid, Taurus, 1972.
[4] *Surrealism and Spain*, Cambridge, 1972.

tica dominante, y pase a primer plano la poesía impura, cuyos ecos persigue Geist en la selva de las revistas de la República, comenzando por el célebre manifiesto nerudiano, a la vez que estudia el concepto de poesía como comunicación y en el cambio que la ruptura con las minorías implica para el lugar ocupado por el artista dentro de la sociedad.

En suma, y al margen de las diferencias respecto del método, que hemos expuesto más arriba, el libro contribuye al esclarecimiento de temas aún presos de patas en el tópico.—*ANDRES SORIA OLMEDO (Calvo Sotelo, 18. GRANADA).*

JOSE MARIA CARANDELL: LA POETICA DEL FUEGO

Si normalmente soy partidario de leer los libros de poesía de una forma correlativa, siguiendo la disposición que el autor ha elegido, mucho más con el de José María Carandell *Víspera de San Juan* [1]. Aunque los poemas que lo integran tienen, por supuesto, un significado independiente, una lectura correlativa nos permite enlazar con el autor en el espíritu que anima su obra, y nos permite vivir con él la ambivalencia —aparentemente contradictoria—de un proceso vitalmente arrollador y de la negación de este proceso. A lo largo de la lectura recogeremos la idea de Vida, pero también la idea de Muerte; se nos hará creer en el Recuerdo, pero también en el Olvido. Y la Muerte y el Olvido se vivirán, a lo largo de las páginas, no sólo en su sentido clásico de ausencia de sus contrarios, sino como elementos negativos, casi como destructores conceptuales.

El libro se abre con un poema que hace de pórtico y de epígrafe para toda la obra. El que en su juventud deseaba ser el fuego, constata («temeroso del fin de mis recuerdos») que lo es, y que poco a poco se consume.

Y con angustia veo
cómo a mis pies aumentan las cenizas...

La imagen del fuego como placer deseado, pero también como amenaza apocalíptica, nos da la clave necesaria para emprender la lectura del libro. Gracias al fuego, y a pesar del fuego, José María Carandell

[1] José María Carandell, *Víspera de San Juan*, ed. Ambito Literario, Barcelona, 1978.

nos mostrará de una manera totalizadora lo principal de su experiencia. Pero lo hará siempre consumido por su propia ambivalencia. En el poema dedicado a su hijo se refleja toda la impotencia de su deseo protector. El poeta intenta ayudarle a cerrar «la puerta del destierro».

Mas soy tan torpe que, en mi pantomima,
descubres el abismo que te aterra.

Esta incapacidad protectora se complementa con el poema dirigido a sus enemigos. Inmerso en su lento consumirse se muestra no sólo incapaz de odiarles, sino que, «con profunda vergüenza», se siente atraído en el sueño por ellos.

Tras estos primeros acercamientos, en los que nos muestra su impotencia—impotencia para ayudar a su hijo, para odiar a sus enemigos, para rescatar al deseo del olvido—, el autor desata el conflicto. En «Ahora ya tengo todas las edades» se consuma, en cierta manera, la oposición de su asfixiante ambivalencia. En la cumbre de un proceso que el olvido niega, y que «el altar sin fuego de la muerte» rompe, el poeta se enfrenta a sí mismo.

Y ya no hay más camino.
El viaje que un día comencé
esperando alcanzar la plenitud,
como madera al fuego
se ablanda, curva y cierra.

Y entre las víctimas del olvido, tan sólo una, la más odiada, se niega a ceder: el sentimiento—tardío—de la culpa. Es en este punto muerto cuando José María Carandell, a través de una «Elegía» a su abuelo, a través del espíritu vitalmente campesino de su abuelo, elabora la posibilidad de una salida. Aunque demasiado tarde, encuentra en el campo, en la lluvia y la risa el punto de fuga que le permitirá reivindicar el Recuerdo frente al Olvido, la Vida frente a la Muerte.

Ahora llevo su ya imposible mundo
como un amor privado de su objeto...

El poeta acabará siendo testigo de la muerte del día y del nacer de la noche. Con la resignación y la seguridad que da la inminencia del frío, contemplará sin miedo la destrucción de la luz, y se internará en la oscuridad.

Víspera de San Juan se sitúa así en un momento indeterminado de la historia de un hombre, un momento que—por su característica ambivalente—podría ser cualquiera. No es mi misión, como lector de la obra, descubrir la situación temporal de ese momento, ni tan siquiera

indagar sobre su posible «realidad». Este libro en particular, y la obra poética en general, adquiere toda su validez al trascender la personalidad del autor—y con ella toda su problemática—al espíritu colectivo. Como escribe Celaya, citando a Carlos Bousoño: «Aun en los casos límites de utilización de la propia vida para fines artísticos (...) quien nos dirige la palabra no puede ser más que un ente de ficción.»—*PEDRO ZARRALUKI (Paseo Manuel Girona, 8. BARCELONA).*

"LA TORRE DEL HOMENAJE", DE RICARDO ADURIZ, Y EL ENCUENTRO CON LOS ORIGENES

Ricardo Adúriz es un poeta y diplomático argentino, conocido de sobra en España. Consejero cultural de la Embajada de su país en Madrid, sirve eficazmente a nuestro conocimiento mutuo y pone en su labor no sólo sentido del deber, sino también entusiasmo. Ese mismo entusiasmo, atemperado en sus apariencias externas por la maestría, es el que puede transparentarse en sus libros de versos. El último de ellos —*Torre del homenaje*—acaba de aparecer en Ediciones Cultura Hispánica, del Instituto Iberoamericano de Cooperación. Es en cierto sentido una culminación de los anteriores. El amor a España que lo informa se depura y se hace más íntimo, pero la otra orilla del océano permanece presente, y Adúriz vuelve los ojos a los camposantos iberoamericanos, en los que reposan sus dos abuelas españolas, a las que les dedica la segunda parte de su libro:

Dulces abuelas trashumadas
desde estos cielos
a aquellos cementerios.

Este fluir de la sangre, este recordar los poetas predilectos, este detenerse ante la vieja mansión familiar, en Arcentales; este descubrir día tras día la luz y el pulso de España, hacen que todo el libro esté construido al filo del tiempo que pasa y en el amor de la huella que perdura. No hay muchas morosidades proustianas, pero sí silencios empapados de lágrimas y evocaciones que son preguntas que tan sólo los nietos podrán responder. El poeta se sabe miembro de una familia que un día se partió en dos y busca sus orígenes en el tiempo exterior y en el tiempo interior. Lo hace con un dominio de la forma clásica, del en-

decasílabo de sabor garcilasiano que se compagina perfectamente en su evocación con el verso libre, con el ritmo recortado y con las imágenes de tipo no descriptivo, sino simbólico o radiográfico. El libro, tomando prestado un verso de fray Luis, se halla dedicado «a toda la espaciosa y triste España». Esta sola manera de dedicar una obra a una patria que es tan suya como nuestra y el hacerlo con un verso de uno de nuestros más altos poetas, constituye un símbolo de lo que pasa en el interior del poeta. Adúriz busca sus orígenes, quiere que el fluir de la sangre no se detenga en sí mismo, sino que lo enlace con un ayer que es, en su caso, necesariamente español, y con el mañana que será obviamente iberoamericano, pero en hermandad creadora. La torre del homenaje, la más fuerte y austera, es la última que se derrumba en una fortaleza. La España que todavía perdura se simboliza en esa torre, a la que Adúriz dedica su peregrinaje poético. Lo que escribe son, no obstante, «sílabas de sangre», porque su sangre vuelve al lontanar añejo. Pero la vida y la muerte pueden entonces fundirse o confundirse y en los cuatro versos últimos de este primer poema nos preludia un clima que es al mismo tiempo una esperanza diferente:

Multiplicado y fijo ante la muerte,
triste muñón del aire,
a los pies de esa torre
un hombre yace.

Luego vienen las tres partes del libro. En la primera se evoca España a través de lo que el poeta ve mientras la recorre o rememora. Abundan los sonetos, las rimas ricas, las imágenes sobrias y una ambientación machadiana en la que hay mucho amor y una delicada nostalgia. En el segundo terceto del primer soneto nos ofrece esta dolorosa visión de una España entrañablemente amada y recuperada:

Y estás, España, como el mar, sin dueño,
horadando mi voz—ayer y ahora—
entre las lenguas de un antiguo sueño.

Adúriz selecciona las palabras más habituales, las más preñadas de historia viva en la boca del pueblo, y hace que ese temblor misterioso que anima toda poesía viva surja de la manera sencilla como las hace fluir sin elaboraciones alambicadas. Así acaece cuando en uno de sus poemas a Castilla se identifica con ella, sin «literatura», pero con amor de fondo:

Campos para nacer de cara al cielo,
para quedarse al borde
de los años, como una encina negra
sobre el cielo.

En toda esta serie de poemas hay lo que dice el autor y lo que el lector añade sin darse cuenta de ello, porque se lo evoca el poema. Detrás de la visión machadiana de Castilla palpita lo que Castilla es necesariamente para cualquier ser humano que hable su idioma y que sea heredero de su historia. Por eso mismo—porque los fastos épicos acechan—evita Adúriz todo ornamento retórico y nos ofrece, desde lo más hondo de sí mismo, una Castilla esencial. ¿Qué más enternecedor homenaje a Isabel que no nombrarla tan siquiera en el delicado poemita que se llama «Madrigal de las Altas Torres»? Isabel está en su fondo como una presencia soterrada y es por eso precisamente por lo que Adúriz puede decir que ese nombre—«Madrigal»—es el más bello de Castilla; pero a ella, a la figura evocada con resonancias de cariño filial, no necesita tan siquiera nombrarla. Tampoco necesita nombrar a América, pero está también ahí, y fundamenta con un sentido transmisible a otros hombres la emoción del poema. Oigámoslo:

En Madrigal había niños
por las calles
y el pueblo era de ellos.
Un roído convento, piedras, agua
turbia, y por el aire
polvo.

Y bajo el sol rajante
el más bello nombre
de Castilla.

Esta primera parte del libro se termina con dos sonetos nostálgicos, dos sonetos en los que se confunden Garcilaso y Antonio Machado y en los que el poeta mira a un pasado que le duele, pero espera tal vez un futuro que a través de una nueva soledad lo conduzca, al fin, a la tierra prometida. Reproduzco los tercetos de uno—«Sol último»—de estos dos sonetos finales:

El aguafuerte del silencio crece
con lentitud, el corazón se inclina
sobre la tierra y todo se ensombrece

como un ciego cristal que el tiempo empaña.
Hacia el poniente, en soledad declina
la luz postrera de la vieja España.

En la segunda parte de su libro ya no contempla directamente Adúriz las cosas o las ideas, sino que se limita a evocarlas a través de un sueño. Así acaece en su poema «Latir de la memoria», dedicado a su abuela madrileña, la que nació en la calle de los Reyes y está enterrada a orillas del Río de la Plata:

Y ahora tú, pequeña y quietecita,
anciana en tu nostalgia y en tu pena,
me ves aquí, tu nieto—veinte años—
abriendo estas palabras que me quedan
en lo profundo, irreparable, de mi canto.

La tercera parte del libro está dedicada al recuerdo de los antepasados vascos y representa un nuevo encuentro con los orígenes. La sombra de Ramón de Basterra se une ahora a la de los otros poetas predilectos, pero también cabe rastrear a Unamuno, a quien le dedica, por cierto, uno de los más «vascamente» trabajados sonetos del libro. Reproduzco los cinco últimos versos:

Me miro en ti como la noche mira
la nieve que se posa en el peñasco
de Orduña, hacia el país de nuestra pena.
Y me consuela, desde allí, sin ira,
tu amor a España y mi dolor de vasco.

El último poema del libro, cierre perfecto para todo él, pero más todavía para la ambientación agridulce de la tercera parte, es un monólogo del poeta ante su hijo. Lo sostiene a la sombra de la casa solariega de Arcentales, en la que nacieron el padre, el abuelo y el bisabuelo vascos del poeta. Aquí termina el encuentro con los orígenes:

Hijo mío, la tierra es nuestro sitio
natural y sin lástima...

le dice, pero antes le ha recordado, dentro de un paréntesis, algo que es consustancial con esta poesía, con esta ordenación del mundo que más que una «cosmovisión» es una «psicovisión» desde España y desde las Españas:

Ya sabes bien que yo nunca camino
solo, sino con muertos a la espalda.

Así caminamos a menudo todos los hispánicos, pero esos muertos pueden, por igual, ser una losa que nos ahogue que una tierra nutricia que nos redima. En Adúriz ocurre felizmente lo segundo y la salvación

le llega a través de su encuentro con los orígenes y de su reenraizamiento en un ayer que lleva en su seno el mañana y que le permite ser él y consolarnos de paso con su poesía emocionada, distinguida y sutil.—*CARLOS AREAN (Marcenado, 33. MADRID-2).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

RENE L. F. DURAND: *Leopold Sédar Senghor.* Colección los Poetas. Ediciones Júcar, Gijón, 1981.

La poesía es, desde luego, una tierra sin fronteras, ni geográficas ni menos étnica. Una multiplicidad de mundos conforman la realidad de la expresión en su naturaleza más profunda: La poesía de Leopold Sédar Senghor no escapa a esta realidad, que puede ser subjetiva, pero que por eso no deja de ser por lo menos el resultado de una actitud personal, lo cual tampoco deja de ser una realidad.

La poesía de Sédar Senghor es tal vez uno de los mensajes expresivos que más han penetrado en el mundo cultural europeo; que más lo ha sobrecogido. No cabe duda que esta poesía, inspirada en la condición de un pueblo colonizado, y cuya fuerza más significativa no radica solamente en una actitud beligerante, sino en el candor de la infancia, con todo lo que ello simboliza de autenticidad, es en un momento determinado un golpe a esa cultura, que se considera centro indiscutido de la verdad expresiva. Es desde este punto de vista desde el cual podemos medir la importancia de hecho de una apertura, de valor incuestionable, que es la poesía de Sédar Senghor: una visión casi desconocida hasta ese momento la del poeta de la negritud. Porque Leopold Sédar Senghor no es solamente el acuñador de una terminología definidora de una presencia étnica dentro de la expresión poética, sino el creador de nueva forma de encarar la poesía misma dentro del contexto de la poesía africana.

El caso de la poesía de este bardo de ébano, su vida y su obra está definida con una verdadera claridad de contornos en este estudio de René L. F. Durand, estructurado en tres partes: *I, La vida*; *II, La obra poética,* y *III, Breves palabras para un epílogo.* Hay que mencionar también el completo cuerpo de referencias en torno a los estudios sobre la poesía de Sédar Senghor que cierra el estudio, así como el glosario establecido por Durand, el cual contribuye a un más amplio conocimiento de la obra del poeta de la «negritud».—*G. P.*

CARLOS HENDERSON: *En el pasado venías numerosa como un río.* Edición La Rosa de los Vientos, 14, México, D. F., 1980.

En el pasado venías numerosa como un río nos pone ante una poesía de la que podría decirse que se nutre de una antigua sonoridad expresiva, no en su forma, sino en su arquitectura interior, en el aliento que subyace como eje generador del poema. Los catorce poemas que componen este libro son, desde el primero al último, un único poema de amor. Decir esto del libro de Carlos Henderson sería poco; sería como hacer referencia sólo a su característica más inmediata y tal vez menos significativa. La importancia de estos poemas no radica en su temática, sino en la forma como ha sido encarada la experiencia generadora del poema.

Son los poemas de este libro pequeñas pinceladas, breves trazos en los cuales se condensa la realidad. Hasta nos atreveríamos a decir que al leerlos se nos ha hecho presente el hecho gestual del que se nutre la poesía oriental, su inmediatez aprehensiva, la movilidad creadora de su propio ámbito expresivo. Este elemental sentido por sublimar el acto sensorial sin que pierda la frescura de lo vivido es lo que nos ha movido a decir inicialmente que la poesía de Henderson se nutre de una antigua sonoridad.

En algunos momentos estos poemas nos transfieren a la delicada transparencia reinante en la poesía de los primitivos poetas chinos: *Ni los nuevos oficios, ni los nuevos viajes, ni los nuevos amores, ni el renovado cuidado que pongo / en el arte de mis versos me hacen olvidarla a ella, a / la que amé mucho más que a mis días.*

Habría que agregar que esta refracción orientalista y arcaica en nada obstruyen la actitud renovadora que al mismo tiempo convive en estos poemas. Es más, podríamos decir que el hecho de su contemporaneidad radica en saber extraer lo permanente que vive en la contemplación expresiva de la que se nutre esa poesía, a la que hacíamos referencia.—*G.P.*

JOSE CORREDOR-MATHEOS: *Poesía, 1951-1975.* Selecciones de Poesía Española, Barcelona, 1981.

Un conjunto de poemas que abarcan veinte años de una preocupación permanente nos suele deparar sorpresas, sobre todo en lo referente a la suerte de cambios que en ellos se inscriben, y que en muchas oportunidades pueden opacarnos su más auténtica realidad, dejándonos lle-

var por las actitudes asumidas en un determinado momento más que por el hilo conductor de la búsqueda. En este libro del poeta José Corredor-Matheos nos hallamos ante un ejemplo de coherencia pocas veces presente en conjuntos autológicos.

En *Poesía* podemos seguir un desarrollo de la expresión que se nos va enriqueciendo con el paso del tiempo, que envuelve la creación de cada volumen. No están ausentes aquí los cambios, pero ellos no son fruto de su acto gratuito subordinado a un momento desprovisto de una relación textual, sino la consecuencia dilucidadora de una búsqueda.

La obra poética de José Corredor-Matheos puede ser dividida, a efectos de análisis, y sin olvidar su gran coherencia evolutiva, que le confiere una dinámica unidad, lo cual nos aclara con verdadera precisión crítica Angel Crespo en el estudio preliminar de este volumen, en tres etapas fundamentales: la primera comprende los libros titulados *Ocasión donde amarte* y *Ahora mismo,* y va de 1951 a 1960; la segunda, *Poema para un nuevo libro, Libro provisional, Pequeña Anábasis* y *La patria que buscamos,* y que se extiende de 1960 a 1971; la tercera, y por ahora última, sólo nos ha sido dada a conocer a través de *Carta a Li-Po.* Estos poemas cierran el conjunto, y en ellos podemos apreciar en toda su auténtica realidad ese valor de unidad expresiva que nos da la dimensión de la obra de este poeta, que sin estridencias ha venido construyendo una obra de incuestionable valor creador dentro de la poesía española actual. No deja de ser un hecho significativo en el amplio panorama de nombres con que se nutre nuestra poesía que el de José Corredor-Matheos no sea citado con la mayor frecuencia a que se hace acreedora la totalidad de su quehacer expresivo, creador de un mundo poético tan rico en logros como se nos pone de manifiesto después de la lectura de este volumen de su *Poesía, 1951-1975.* El hecho viene a poner de relieve el papel verdaderamente esclarecedor asumido por la Editorial Plaza & Janés a través de su colección Selecciones de Poesía Española.—*G. P.*

EDUARDA MORO: *Esta Guerra Civil de los nacidos.* Edición Arbolé, Madrid, 1980.

A los nombres de poetas y a los títulos de numerosos libros de poesía publicados por Arbolé, bajo el espíritu esclarecedor del actual momento de la poesía española con que dirige esta colección Luis López Anglada, viene a sumarse *Esta Guerra Civil de los nacidos,* de Eduarda

Moro. Si hemos de ser francos tendremos que confesar, en un acto no carente de auténtica humildad, el casi total desconocimiento de la poesía de Eduarda Moro.

Del hecho confesional puesto de manifiesto unas líneas antes podremos deducir la sorpresa que la lectura de *Esta Guerra Civil de los nacidos* nos ha causado. Su lectura ha constituido el placer de un encuentro, con todo lo que de importante tiene este hecho en algunos momentos, que suelen siempre no ser muchos ni repetidos. La sorpresa nos ha llegado o se nos ha hecho patente no solamente por el contacto con una voz en pleno dominio de su intención emocional, sino por la forma con que esta intencionalidad nos llega, limpia de estridencias, sobrecogedoramente regida por la ternura que arropa la expresión al servicio de un deseo de rescatar el instante en que gravita ese algo de eternidad que nutre lo simplemente humano de lo cotidiano, lo simplemente cruel de lo pasajero.

Eduarda Moro en su poesía nos va diciendo cosas calladamente; a la vez nos va traduciendo la hondura que reside en la experiencia del decir sintiendo el amor por la palabra, en una actitud que de pura entrega se nos hace reveladora comunicación, acontecer compartido o envidiable complicidad con lo vivido. En este conjunto de poemas, seguramente por lo de auténtico que en ellos late, siempre estamos ojo avizor a lo que de una forma o de otra nos compromete y nos retrata. Así de tiernos son estos poemas de Eduarda Moro.

No creemos que estaría de más traer a esta reseña las palabras con que en alguna parte de la presentación de libros Luis López Anglada nos habla de la poesía de Eduarda Moro, y nos dice que construye sus poemas en ascendente arquitectura. Con un castellano jugoso, rico en matices, siempre preciso y de limpia expresión.—*G. P.*

OMAR LARA: *Islas flotantes*. Ediciones Cartea Romaneasca, Bucarest.

Islas flotantes recoge en edición bilingüe una etapa en la poesía de Omar Lara que va desde 1974 a 1976, y que condensa, por decirlo así, una experiencia importante en la vida de este poeta: el hecho de la separación violenta de todo lo que hasta ese momento había constituido su entorno más inmediato. En muchos poetas esta circunstancia, por la propia naturaleza de su visión poética, fundamentada en la experiencia de una realidad más impersonal, más intelectualizada del medio que le rodea, suele no conformar un muy sustancial desarrollo, o por lo menos

las consecuencias del desarraigo no nos parecen tan evidentes. En Omar Lara sucede todo lo contrario; el hecho se nos hace evidente con toda su fuerza en estos poemas que componen *Islas flotantes.*

El hecho que en este libro, o mejor dicho, en estos poemas, el trauma presente una mayor nitidez dentro de la expresión general de la poesía de Lara no puede sorprender a nadie que haya tenido contacto con ella con anterioridad a estos poemas. La poesía de Omar Lara es una expresión surgida de una profunda unión con lo que hasta el momento de su separación constituía su mundo expresivo. Porque siendo una poesía de una indudable resonancia en lo universalista, sus raíces se nutren de una realidad profundamente telúricas; son los seres y el paisaje de su proximidad más congénita los que dan la fuerza vital que se respira en toda su poesía.

Islas flotantes son poemas en los que está presente el cambio, y en donde su mundo expresivo se torna referencial. Estos poemas, como el nombre que los aúna, son trozos de desgarrada emocionalidad que se mueven buscando su anclaje: *Recorríamos el país estrechamente abrazados / en viejos trenes que demoraban días y días / en ir de un extremo a otro / subíamos a los coches dormitorios / con inciertos espejos dos camas, un lavatorio, / ahí permanecíamos hasta que la barba me crecía por lo menos dos centímetros...* Estos versos podrían ser de alguna forma una clave dilucidadora de la perdida realidad en que flotan los poemas de este libro de Omar Lara, poemas de una indudable fuerza expresiva que encuentran su grandeza en la añoranza.—*G. P.*

MARIA DEL CARMEN PALLARES: *Molino de agua.* Colección Adonais. Ediciones Rialp, Madrid, 1980.

Dejarnos entrever la consecuencia temporal de una experiencia emocionalmente viva parece ser la raíz profunda de estos poemas de María del Carmen Pallarés en este su más reciente libro. Inmersos en un mundo de realidades transitorias que se nos diluyen en la natural inconsistencia del desamor hacia lo que es capacidad de sublimar el mínimo acontecer hasta su esencia poética, los poemas de *Molino de agua* se nos presentan como un oasis en que nuestros sentidos se remansan y se tornan atentos a la comunicación que de ellos surge.

María del Carmen Pallarés construye con los elementos de su realidad más próxima un mundo de sensaciones que van adquiriendo una presencia de recuerdo, es decir, de hecho emocional aprehendido en su

fugacidad. De este deseo de fijar el instante en su dimensión de hondura surgen estos versos orfebrados con un visible amor por la palabra: *Para que yo amanezca / me incorporas a ti / antes que al día; / empujas despacito las sombras de los muertos, / culpables del pavor / y la esperanza.* No cabe duda de que en estos versos está la voz de un poeta que sabe elegir el adecuado tono acorde con su intención poética. En este caso preciso observamos con qué adecuación inserta el diminutivo dentro de un contexto general logrando una atmósfera intimista, casi de susurro en la penumbra, cargada de significativa entrega.

Molino de agua ordena su contenido poético en diferentes estancias, precedidas por un poema-prólogo bajo el título *Tanta desbastación.* Las restantes partes son *Luz matinal, Luz cenital, Luz visperal* y *Los arriates.* En la totalidad de los poemas se nos brinda una arquitectura interior que contribuye a una concepción de unidad perfectamente lograda.

María del Carmen Pallarés dio a conocer sus primeros poemas en la revista *Poesía española* en 1968. En 1979 da a conocer su primer volumen de poemas *Del lado de la ausencia* en la Colección Aeda (Gijón). Paralelamente a su hacer poético ha desarrollado una labor de búsqueda dentro de la expresión plástica; resultado de esta vertiente han sido sus obras presentadas en varias exposiciones nacionales y su concurrencia a una Bienal de Arte Internacional. No es gratuito el traer aquí estos antecedentes, dado que en su poesía está presente una forma de encarar la poesía desde una valoración que indiscutiblemente la une a un sentido plástico. La palabra en María del Carmen Pallarés está cargada de plasticidad evocadora de una realidad visual.

Lo dicho nos puede servir para comprender mejor el trasfondo visionador que existe en sus poemas, y que le otorga a su poesía esa atmósfera emparentada con la poesía oriental, en que la degradación de los tonos constituyen la riqueza de la totalidad expresiva.—*G. P.*

DANIEL LEYVA: *¿ABECEDErio o ABeCeDamo?* Editorial Joaquín Mortiz. Serie del Volador, México D. F., México, 1980.

Haciendo uso de una serie de definiciones del diccionario, Daniel Leyva, en un aparente juego textual, nos va introduciendo en las vidas de cinco personajes. Decíamos aparente juego, porque detrás de la apariencia está el juego verdadero, aquel que es un compromiso con la circunstancia de jugar hasta las últimas consecuencias. Y no podemos dejar

de reconocer que esta es una actitud peligrosa, muchas veces digna antesala del suicidio.

Leyva asume este riesgo del jugar viviéndose, dinamizando el hecho textual para dar vida a unas anécdotas cargadas de humanidad. A ojo de mal cubero, el libro del escritor mexicano puede parecer fácil y desparpajado. Esto último es lo que menos toleran algunos lectores, que piden a la trascendente retórica que no les sobresalte ni les altere el reducido mundo de sus referencias. Para éstos la novela de Leyva debe ser un trago difícil de pasar. Pero en su fuero interno, después de leer esta novela seguramente reconozcan que, mal que les pese, lo dicho y como está dicho les ha llevado de alguna forma a integrarse en un diálogo textual.

Los capítulos del relato están signados por cada una de las letras del alfabeto, y en ellos se insertan una serie de formas literarias, con interferencias personificadas por el autor para esclarecernos algunos hechos. Leyva juega, sí, pero juega seriamente, e invita a que lo hagamos con él.

Daniel Leyva nació en México capital el año 1949. Entre sus obras anteriores se hallan *Crispal,* 1976, obra en la que obtuvo el premio Villaurrutia; *Talabra,* 1980, y *El león de diez caracoles.* Leyva, desde el año 1970, reside en París, donde en la actualidad se encuentra entregado al trabajo de otra novela titulada *Una piña llena de memoria,* que vendrá a engrosar la intención textual de este narrador mexicano.—*G. P.*

EDUARDO QUILES: *Teatro tragicómico.* Editorial Prometeo, Valencia, 1980.

Hablar o, mejor dicho, reseñar este volumen de Eduardo Quiles resulta un hecho poco menos que imposible, y esto, paradójicamente, por ser un libro cuyo contenido es esencialmente fiel a su naturaleza; naturaleza eminentemente visual para ser vista u oída. Esto por el hecho que *Teatro tragicómico* es eso: teatro. Teatro en el mejor sentido de la palabra.

Se ha dicho de la obra de Quiles que «tiene un fuerte instinto de escenario», que «más que literatura dramática, lo que hace con la pluma es escena, y que sus palabras sólo tienen sentido bajo los focos. Auténtico teatro». Esto es una verdad que no ofrece la menor duda. Esto tampoco quiere decir que no pudiéramos referirnos a sus valores literarios, que los tiene, y en gran medida, sino que al hacerlo nunca

lograríamos dar una referencia acertada de su valor total, con lo cual el empeño carecería de una finalidad útil. Lo que sí se podría decir para ser honestos es que el teatro de Quiles debe verse o debe leerse imaginándolo escena, acontecer teatral, para de esta forma poder acercarnos, aunque sea de una manera aproximada, a su realidad.

Teatro tragicómico recoge de la nutrida producción escénica de Quiles dos obras: *Su majestad la moda* y *Larra y el éxtasis.* En estas obras asistimos a un teatro no exento de unos condicionantes de alcance social que nos son presentados con un sentido de humor esperpéntico, dentro de una clara concepción de lo que es decir de la realidad en forma teatral, es decir, en el ámbito de lo estrictamente escénico. Este teatro es un teatro real, real en la medida que pulsa materiales que son el vivir de una colectividad. Un reflejo enceguecedor de lo cotidiano llevado a la escena; teatro al antiguo estilo, en la medida que el vecindario se siente retratado en sus actos y en sus decires.

Eduardo Quiles nació en Valencia en 1940. Su primera obra teatral fue *Los faranduleros.* En 1972, después de obtener el Premio Humor de México, opta por residir en la capital de este país americano. Como hemos dicho, la labor teatral de Eduardo Quiles es amplia y goza de un reconocido prestigio, desgraciadamente, más fuera que en su propio país.
GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8. MADRID).