

CUADERNOS

HISPANOAMERICANOS

DONATIVO



MADRID
JUNIO 1975

300

CUADERNOS
HISPANO -
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

300

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 300 (JUNIO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

MATYÁS HORANYI: <i>El mundo dividido de Washington Delgado</i> ...	519
HEBE N. CAMPANELLA: <i>La voz de la mujer en la joven poesía argentina: Cuatro registros</i> ...	543
ALEJANDRO PATERNAIN: <i>El hombre chimenea</i> ...	565
MARIA ISABEL BUTLER: <i>Relación hombre-naturaleza. Su expresión en la obra de dos novelistas contemporáneos: E. M. Forster y Miguel Delibes</i> ...	572
ANTONIO HERNANDEZ: <i>Carta irregular, con su letra, a Carlos Edmundo de Ory</i> ...	598
WALTER MIGNOLO: <i>La noción de «competencia» en poética</i> ...	605

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

MANUEL QUIROGA CLERIGO: <i>Sobre «Fundamentos de las ciencias sociales». Comentarios y notas al libro de Otto Neurath</i> ...	625
VICENTE CABRERA: <i>La imposibilidad del ser en «El tirano inmóvil», de Ramón Hernández</i> ...	641
DANIEL PINEDA: <i>Tres cartas inéditas de Juan Ramón Jiménez</i> ...	651
ROLAND FORGUES: <i>Todas las sangres, de José María Arguedas</i> ...	659
JORGE RODRIGUEZ PADRON: <i>Encuentro con dos narradores gallegos</i> ...	674
STASYS GOSTAUTAS: <i>Dos novelas colombianas en lituano</i> ...	684
AUGUSTO TAMAYO VARGAS: <i>Manuel Scorza y un neoindigenismo...</i>	689
REINE GUY: <i>Cultura y unidad según Eugenio d'Ors</i> ...	694

Sección bibliográfica:

MARIO HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA: <i>Francisco de Solano: Los mayas del siglo XVIII</i> ...	699
ELENA ANDRES: <i>Concha de Marco: Una noche de invierno</i> ...	702
MARIANO PESET: <i>J. María López Piñero: El análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica</i> ...	704
CARLOS-JOSE COSTAS: <i>Tomás Marco: Biógrafo biografiado</i> ...	707
SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA: <i>La concepción analítica de la filosofía</i> ...	712
ADOLFO NORDENFLYCHT: <i>Manuel Altolaguirre: Poesías completas (1926-1959)</i> ...	716
EDUARDO TIJERAS: <i>Una visión objetiva de la historia (Tuñón de Lara)</i> ...	718
CARMEN VALDERREY: <i>Emilio Orozco Díaz: Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española</i> ...	722
ENRIQUE JARAMILLO LEVI: <i>La mujer que sabía latín</i> ...	724
LOURDES ORTIZ: <i>Miseria y grandeza de la crítica literaria</i> ...	726
JOSE MARIA BERMEJO: <i>Ramón Nieto: La señorita</i> ...	729
AUGUSTO M. TORRES: <i>Sobre Fitzgerald y Woody Allen</i> ...	732
ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: <i>Sonada vida de René-Guy Cadou...</i>	738
JUAN DEL AGUA: <i>Razón y política en el siglo XVI. Fadrique Furió Ceriol</i> ...	740
GALVARINO PLAZA: <i>Notas marginales de lectura</i> ...	743

Dibujo de la cubierta: BENEYTO.

ARTE Y
PENSAMIENTO

EL MUNDO DIVIDIDO DE WASHINGTON DELGADO

La crítica de la poesía peruana contemporánea señala con frecuencia y con razón la búsqueda de un nuevo lenguaje, la persistencia de la renovación a nivel de estilo, como una de las características fundamentales de esta poesía. Pero el acento recae con demasiada insistencia sobre el lenguaje y se descuida un poco la relación entre lenguaje y contenido o mensaje, siendo este último el que domina inevitablemente en esta relación, el que determina hasta cierto punto las características del primero. Si es verdad que debe haber —y de hecho existe una estrecha correspondencia entre lenguaje y contenido, se impone la necesidad de examinar los cambios o el desarrollo del lenguaje poético a la luz de los cambios o desarrollo del mensaje poético o, por lo menos, de tener muy presente la permanente interrelación entre ellos. Evidencia esta necesidad, por ejemplo, la transformación del mensaje poético y del ropaje expresivo en la poesía de casi todos los poetas nacidos en la década del 20 y las importantes diferencias entre las generaciones actualmente coexistentes en el Perú. En el caso de un poeta tan altamente consciente como Washington Delgado, tan preocupado por formular y reformular los cambios de su poética y de su actitud ante el mundo, tan cuidadoso de la debida y significativa ordenación de sus poemas dentro de cada uno de los ciclos y en cuya obra las modificaciones graduales del lenguaje saltan a la vista, sobrarían más argumentos. Este artículo intenta esbozar el desarrollo paralelo y correlativo del mensaje y del lenguaje poéticos en el compacto corpus de su obra reunida en *Un mundo dividido*.

Existencia sin apoyo

El punto de partida del desarrollo de un poeta siempre es revelador para la interpretación cabal de su plenitud por más que cambie los rumbos de su evolución, por más que reniegue de sus primeras

obras. También la primera colección de W. Delgado, *Formas de la ausencia* (1951-1956), constituye una piedra angular para la comprensión de lo que sería su «mundo dividido».

Como los títulos de poemas o de ciclos poéticos nunca son casuales y los de W. Delgado parecen francamente significativos, el análisis del significado de este primer título se ofrece lógicamente como hilo conductor para realizar una primera cala en su obra.

Ya una rápida lectura nos revela que la ausencia significa para el poeta un anhelado mundo liberado de todo elemento anecdótico, de todo elemento con forma y consistencia real en la acepción corriente de esta palabra. Su afán de liberación se traduce principalmente en el esfuerzo de olvidarse de todo lo que signifique la realidad concreta de una mujer amada —real o más bien imaginaria, pero simbolizando toda la realidad— para recordarla mejor, aun más plena y verdaderamente:

*Abandona, abandónate dulcemente
para crecer en el olvido (p. 25)*

*Todo lo tuvo olvido para que permanezcas
vacía en mi recuerdo (p. 26).*

*Porque te amo, yo
no te recuerdo (p. 45).*

*El mundo nace al soplo
de mis olvidos (p. 44).*

Las «formas» de la ausencia serían las diferentes manifestaciones del olvido, las posibles formas perfectas del olvido perfecto. Primero, la gama semántica de la ausencia —inexistencia, vacío, nada, silencio— luego, ciertos fenómenos y elementos naturales —aire, brisa, viento, mar, cristal, luz, día— que borran y devoran formas y sustancias como el «orden mineral» que «devora los sucesos» en *Elegía* y, por fin, las actitudes del poeta que renuncia al funcionamiento usual de sus sentidos porque no quiere ver, oír, tocar formas, sonidos y materias con existencia concreta:

*En el aire lluvioso
labra el silencio
no sé qué
perfecta ausencia (p. 28).*

*Te contemplo: limpia
ausencia, vacío (p. 30).*

*El recuerdo
crece en la mirada pura
y perdida (p. 42).*

*y nada tocaré
pues no te olvido (p. 43).*

*Ni sonido ni sombra
un instante te empañen
soledad voluptuosa (p. 48)*

La función de los elementos naturales constantemente aludidos significaría borrar la historia y la existencia concreta, asimilándolas y al mismo tiempo conservándolas en una forma purificada que perdura. El día, que «arrastra cadáveres, memorias» (p. 24), empareja las cosas como el aire, que «no tiene forma» (p. 29), acoge, une y conserva todas formas, al igual que «En el olvido se unen / los sentimientos» (p. 29). Así se produce la «calma sin números» (p. 11), el nuevo espacio, donde «ya todo es orden» (p. 11) —como para Salinas en la muerte—, un espacio vacío, donde la ausencia es el retrato de «la muerta hermosura de la vida» (22).

Pero esta muerte, este distanciamiento voluntario de la vida, que se expresa a veces paradójicamente. No te amo, yo no te amo / porque te amo... (p. 46); y no te olvido (p. 43); Porque te amo, yo no te recuerdo (p. 45) no es una huida exasperada hacia la nada, sino que tiene casi siempre una cálida carga emocional, apunta hacia «Un mundo posible / todo de luz y brisas» (p. 25), hacia un mundo liberado de las limitaciones de la realidad. Este mundo consolida en forma distinta y perdurable los valores de la vida y, al mismo tiempo, permite vivencias nunca vividas, según el anhelo expresado en los versos: «No ser esto que soy» (p. 15); [ser] «lo que nunca fuimos» (p. 25).

*...la ausencia...
Es el tiempo que huye o son las cosas*

*o es el amor que muere
en la más lenta caricia (p. 22).*

*...Esperanza
clara y fresca del regreso (p. 23).*

*...crece y nunca
muere la esperanza (p. 24).*

*y paisajes
de un amor nuestro
que nunca hemos vivido.
Ahí reside acaso nuestra dicha
más honda.
Ahí reposa,
en las palabras y los sueños
que estaban esperándonos,
sin que nunca pudiéramos
decirlas ni soñarlas (p. 27).*

*Esas palabras tuyas,
como viejas medallas
pulidas por años y memorias
de creciente ternura,
fluyen de una costumbre
que enciende en esta hora
—hoy, ayer, mañana,
siempre—
la dicha tan sencilla
de saberte esperando
en un mañana tierno,
sin nacer todavía,
íntimo y nuestro (p. 31).*

El amor es siempre el día que vendrá (p. 24).

La intención de «No ser esto que soy» o de ser «lo que nunca fuimos», de construir un mundo de ausencias plena de destiladas presencias, de vivir sueños nunca vividos, parece ser la aventura, la única acción posible del poeta agobiado por el peso de una realidad mezquina y limitadora. Se trata del intento de reordenar el mundo, bajo el signo de la «esbeltez de la ausencia» (p. 11), de un hombre de estirpe romántica, que concibe la vida con cierto sabor existencialista, pero sin la angustia de los existencialistas. Tampoco se complace en su forzosa evasión, que sentimos, sin embargo, perfumada por un aire de ternura y de expectativa moderadamente esperanzada a pesar de los versos:

*los amargos espacios
de la ausencia (p. 31).*

*clima no existe
como la ausencia,
cerrado y triste (p. 40).*

Estos versos, aun cuando no dan el tono característico de la colección, señalan que las «formas de la ausencia» son el único y ne-

cesario refugio del poeta, incapaz, por motivos no revelados, de encontrar su sitio en la realidad.

Formas de la ausencia sería, pues, la imagen del estado conflictivo, pero no dramático, del poeta que nos permite presenciar su meditación acerca de su «existencia sin apoyo» encarada con cierto dejo de sereno fatalismo.

El concepto de la existencia suprarreal, «sin apoyo» y no concreto, que se asemeja, hasta cierto punto, a la muerte, concepto comunicado con especial claridad en el primero y en el último poema, logra originar una eficaz visión poética del mundo gracias a un adecuado ropaje expresivo.

Como el poeta quiere testimoniar las diferentes manifestaciones o variantes de un poco dinámico estado entre realidad y sueño deseado, escribe un ciclo de tono menor, sin mayores relieves, en forma de meditación o coloquio imaginario ininterrumpido, sin títulos de poemas, sin sucesos y relaciones causales, en un estilo de marcada tendencia nominal, sin verbos dinámicos y, por tanto, con frecuentes pero débiles encabalgamientos, con asociaciones de escasa cohesión entre sí, los versos casi siempre con terminaciones llanas y un léxico selecto y restringido, que relievra los conceptos totalizadores del mundo ausencia-recuerdo / aire, cielo, perfume, nada, viento, luz, leve materia, etc.

También para el estudio de las colecciones posteriores importa señalar dos fenómenos particulares.

Primero, la riquísima ambivalencia estilística del texto. Al mismo tiempo que el poeta escribe frases donde las palabras valen por su acepción corriente y lógica, estas mismas palabras tienen un valor metafórico gracias al contexto de todo el ciclo. Por ejemplo, la palabra 'luz', en cualquier poema que aparezca, siempre se asocia a la esperanza, a la plenitud de una existencia deseada. Este uso metafórico de la palabra 'luz', por supuesto, no es ninguna novedad. En cambio, tiene un sello mucho más personal el uso metafórico de la palabra 'día', uno de los términos claves de toda la poesía de Delgado, que designa la plenitud de los valores y también el uso de 'aire', que representa un enlace vital entre la existencia menuda, inmediata y la general, planetaria.

El segundo fenómeno interesante es que, mientras en *Formas de la ausencia* nunca aparece una figura humana —como tampoco, en su presencia visible, en las colecciones posteriores—, encontramos, en cambio, frecuentes referencias a los sentidos y las partes más expresivas del cuerpo, las manos, la punta de los dedos, ojos, labios, boca. Estos elementos serán constantes de toda la obra del

poeta; en este primer libro se caracterizan —en términos generales, no exclusivos— por la ausencia de sus funciones habituales [No te vieron los ojos (p. 13); cubro mis ojos (p. 16); estas palabras que ningún labio dijo (p. 21); Tu boca calla (p. 34); los puntos / de tus dedos son / primera sombra / de la muerte (p. 35)]. La inactividad y la falta de contacto orgánico con el cuerpo, también contribuyen a la configuración del mundo poético de la «existencia sin apoyo».

Despojos de una vida posible

Formas de la ausencia nada revela concretamente del malestar del poeta en su ambiente que motivaría su intento de reordenar el mundo. La segunda colección reunida bajo el título *El extranjero* (1951-1956) contiene poemas escritos en los mismos años que los de la colección precedente o levemente posteriores. Sin embargo, salta a la vista la diferencia que media entre los dos poemarios al mismo tiempo que la inspiración del primero sigue siendo parcialmente vigente. Como las diferencias coinciden con el rumbo de la línea principal del desarrollo de *Un mundo dividido*, uno se inclina a considerar el segundo ciclo como segunda etapa de evolución, cuando represente solamente la otra faceta de la misma medalla. De todas formas, no se trata de ninguna arbitrariedad, porque en la inclinación del lector tiene buena parte la ordenación consciente de los textos por parte del mismo autor.

Terminando el último poema del ciclo precedente con los versos

...soledad...
Cuando seas perfecta,
busca en el aire puro
tu compañía,

el poeta nos sorprende en el primer texto del nuevo ciclo al preguntar por su patria, por su niñez, por antepasados, héroes, banderas, fechas y nombres, cosas de las cuales ostensiblemente quería «olvidarse» en *Formas de la ausencia*. Al referirse el poeta a la «comarca callada para siempre», a su «niñez dichosa», a los «despojos de una vida posible» que le esperaban, formula probablemente una experiencia decisiva de toda su vida; el alejamiento del Cuzco, su ciudad natal, la pérdida de la herencia andina y de una posible vida en su tierra y, en términos más generales, la pérdida del contacto con la cálida humanidad del pueblo, en el que tenía sus raíces. El título del poema, «El extranjero», definiría, por tanto, la situación del intelectual limeño desarraigado y explicaría, por lo menos en parte, también la vivencia de la «existencia sin apoyo».

Otros poemas del ciclo, como *Yorick*, *Fecundidad de la muerte* y *Sabiduría extremada*, que recuerda lejanamente *La jolie rousse* de Apollinaire, tratan de la muerte no ya en el sentido de la ausencia, sino de la muerte real, de sus secretos y de la herencia de los muertos. Estos poemas, y más aún los otros, señalan una tendencia diferente a la del ciclo precedente. Es mucho menos sensible su carácter de variaciones sobre el mismo tema, apenas tienen cohesión de ciclo y, en su mayoría, disponen de mayor autonomía temática —todos tienen título— que los poemas de *Formas de la ausencia*. Esta característica aparentemente externa se explica por una actitud diferente del poeta, no evasiva, dispuesta a definirse en términos más concretos y permeable a los valores reales de la vida. Aquí Delgado concibe la vida, la verdadera, no como ausencia cargada de destiladas presencias, sino como «río que fluye y persevera» (*Las bellas palabras*) y hasta la poesía se inscribe dentro de un proceso vital, esperando el hacha «para sembrar un nuevo árbol». La necesidad de vivenciación del poeta se orienta menos hacia un plan abstraído de la realidad, más bien se concentra en la plenitud del momento (*Apice de la hermosura*, *Dioses*, *Mosca*, *Ultima danza*, *Hormiguero*) que le revele intensa vida auténtica, aunque sea tan sólo de mariposas, moscas y hormigas. En estos poemas se encuentran todavía muchos elementos comunes a la colección anterior, pero su función se ha modificado. La 'luz', por ejemplo, en *Materia triste*, es «la luz del mundo», del mundo real, no «olvidado» y el 'día', que es el delgado sonido del amor» en *El día*, se vuelve en símbolo de una actitud vital y de una nueva poética:

*En vez de cantar hemos soñado
y olvidamos la voz del amor que nunca
ha de sobrevivirnos.*

Con igual función resplandece el día en *Día y noche*, señalando que el poeta ha salvado suficientes «despojos» del mundo de las ausencias para una vida verdaderamente «posible».

Además de las observaciones parciales que hemos hecho acerca de características formales, conviene reparar sobre un solo aspecto estilístico. En este segundo poemario el verbo ya reclama sus derechos aun en versos muy afines a *Formas de la ausencia*:

*Del aire que ses deshace, del olvidado tiempo
nace el sueño que alumbra nuestras manos.*

(«Fecundidad de la muerte»)

Y más aún en los poemas con mensaje nuevo:

*Las bellas palabras en el día
son bellas palabras en la noche
pues la belleza fluye y cambia
según las horas, según las estaciones.*

(«Las bellas palabras»)

El verbo 'son', casi siempre opaco en *Formas de la ausencia*, no sirve tan sólo de enlace entre sustantivos y adjetivos, sino que su función copulativa adquiere un vigor semántico inusitado. Otros verbos, como, por ejemplo, 'desconfía', dominan a veces con plena eficacia el texto:

*El hombre sabio desconfía
de toda quieta eternidad.*

(«Las bellas palabras»)

El mensaje nuevo y los cambios estilísticos aludidos anuncian el robustecimiento humano y poético del poeta.

Lucho por lo que amo

Con *Días del corazón* (1955-1958) W. Delgado llega a la primera etapa importante de su evolución. La colección empieza con una serie de poemas casi programáticos, como de quien llega a un punto elevado, donde se le abren nuevas perspectivas. El primer poema contiene una fórmula feliz, tan sólo latente en *Formas de la ausencia*, acerca del sentido y del valor de su ardua construcción en el vacío:

*Es mía también la ausencia
donde toda esperanza es devorada
y adquiere su grandeza.*

(«Conmigo»)

El 'también' del primer verso deja entender, sin embargo, que las «presencias» serán más importantes para el poeta que las «ausencias». Primero, la presencia operadora y reconfortante de la poesía, que vuelve las espaldas a los «tristes espectáculos», porque «Ahora sabemos quienes son los muertos y quienes / los constructores» (Adhesión a la poesía). «El hombre sabio de *Las bellas palabras* ya no solamente «desconfía de toda quieta eternidad», sino que afirma:

*Un camino equivocado es un camino
y nada son los días de la muerte.*

(«Un camino equivocado»)

Y el poeta sigue con decisión su nuevo camino. El cuarto poema retrata un universo perfecto con una leve nota de alegría y humor, el quinto afirma que «Hay que vivir tocando / El corazón el fuego», el sexto que «Es tiempo de mirar el día venidero», el siguiente que «se alza el día de la tierra / donde es imposible morir», y así, con la misma dinámica, con el mismo fervor, sigue el poeta hasta los últimos versos del poemario:

*Esta es mi hora, mi voluntad, mi sitio.
Yo sé que nada vuelve, yo sé
que todo empieza. Sé que no tengo
tiempo para equivocarme.*

Indiscutiblemente, esta es la colección más esperanzada del poeta que confía en el sentido de la lucha:

*Es tiempo de morir como antes,
pero guardando ahora una sonrisa
en los puños cerrados.*

(«El día venidero»)

*Y más grande que toda esperanza.
se alza el día de la tierra
donde es imposible morir.*

(«Sobre la esperanza»)

El poeta se siente hermano de todos:

*y marchó entre desconocidos, amigos y parientes
que iluminan la tierra*

(«Conocimiento de las cosas»)

*...y soy
un hombre entre los hombres.*

(«Espacio del corazón»)

Quiere «mirar lo que renace» (*Yo quiero*) y la poesía tiene ahora para él una nueva y concreta significación:

*...yo construyo
mi país con palabras*

(«Héroe del pueblo»)

De acuerdo con nuestra tesis inicial, un viraje tan profundo en la actitud del poeta, un enriquecimiento tan sustancial de sus ideas, debe traducirse en un lenguaje poético radicalmente renovado.

Efectivamente, para empezar con elementos ya aludidos, en estos nuevos poemas sigue la cristalización semántica del 'día', concepto y término clave de la poesía de W. Delgado. En el poemario anterior llegó a convertirse en símbolo de una actitud vital pero todavía en un sentido muy genérico. Ahora sigue conservando su sentido metafórico de plenitud y esperanza, pero cobra un valor más concreto. Por un lado se esclarece la diferencia entre 'día' y 'esperanza':

la esperanza no es tierra de los hombres

...

*y más grande que toda esperanza
se alza el día de la tierra*

(«Sobre la esperanza»)

Por otro, el 'día', además de su sentido de plenitud, ya roza el significado de un momento histórico y anhelado, que resuelva apremiantes problemas de todos y que requiere preparación:

*Vendrá el día para alumbrarnos la casa
y ha de hallarnos reunidos.*

(«Canción de la tierra»)

También la función de las partes expresivas del cuerpo —manos, ojos, boca— sufre cambios reveladores. En *Formas de la ausencia* su función poética era contribuir a la configuración del mundo de las ausencias por su inactividad. Ahora, conforme al dinamismo de la nueva actitud del poeta, se activan y constituyen frecuentes recursos expresivos de una idea comunitaria:

*Está tu mano en mi mano,
está tu boca en mi boca.
Nada de lo perdido se ha perdido.*

(«El amor y el mundo»)

Hemos visto el robustecimiento semántico de ciertos verbos. Esa tendencia se hace muy marcada en *Días del corazón*, y constituye una de las características fundamentales del estilo de este poemario. El ya aludido vigor de los verbos copulativos se generaliza:

*El universo eras tú,
el universo era yo.*

(«El amor y el mundo»)

Pero salta más a la vista la extraordinaria frecuencia de verbos dinámicos y la gran variedad de su empleo combinado con el de sus-

tantivos de plena significación. Encontramos toda una serie de poemas donde no aparece un sólo adjetivo, donde dominan verbos y sustantivos: *Triunfo*, *Conocimiento de las cosas*, *Toco una mano*, *El amor y el mundo*, *Canción de la tierra*, *Espacio del corazón*.

En una de las artes poéticas de esta colección, *La poesía*, el poeta recurre al contraste del estilo nominal y del estilo tenazmente repetitivo de verbos en casi todos los versos:

*En el sueño una flor tocada
amada acariciada
alta indudable
iluminada como el amor
como en el sueño un corazón
sobre la vida sobre la muerte
un corazón ni desolado ni triste
un corazón un corazón
un corazón en el sueño
y más allá también*

*he olvidado el olvido
nada importan las ruinas
más perfecto es el amor que el recuerdo
más perfecto el día que la esperanza
yo no hablo del pasado
no conozco la melancolía
otros días vendrán tal vez
toco mi corazón tu corazón
yo soy la juventud la infancia
nada resiste a mi odio nada
resiste a mi amor
porque yo soy el día.*

En otras ocasiones el efecto estilístico se apoya en la acumulación de verbos:

*Yo estoy aquí para vivir o para morir,
para cantar o para morir,
para respirar, comer y amar.
O para morir.*

(«Conducta razonable»)

La dinamicidad del nuevo estilo, que prefiere los verbos y los sustantivos a la adjetivación, se combina con una serie de otros recursos.

Uno de éstos es el uso de terminaciones agudas sensiblemente más frecuentes que en los poemarios anteriores, como, por ejemplo, en la cita anterior. Pero se trata de una característica general, pues

Delgado raramente recurre a la función relevante de un sólo momento importante en sus poemas por medio de la terminación aguda. Sin embargo, esta función también se encuentra, por ejemplo, en *La creación* (Y me dormí) y en *Los Hombres justos* (llamarlo amor), donde se inserta una sola terminación aguda en la cadena de terminaciones llanas, coincidiendo con el momento crucial del desarrollo del poema.

Hemos visto que la dinamicidad de los verbos trae consigo con frecuencia una mayor cohesión entre versos con encabalgamiento. Este fenómeno advertible ya en *El extranjero*, se acentúa ahora especialmente en los encabalgamientos donde el primer verso termina con verbo:

*...pero yo quiero
mirar lo que renace*

(«Yo quiero»)

*...y sólo puedo
hablar con las palabras de mi boca.*

(«La palabra en el tiempo»)

*...Sé que no tengo
tiempo para equivocarme*

(«La palabra en el tiempo»)

La nueva fuerza del encabalgamiento no es sólo una característica difusa del estilo de *Días del corazón*, sino que el poeta la utiliza de una manera tan funcional que parece casi calculada. Lo testimonia, por ejemplo, *La palabra en el tiempo*. Entre los versos que, en la mayoría de los casos, coinciden con las fronteras gramaticales de sus enunciaciones y que parecen constituir el tejido base del lenguaje de W. Delgado, los encabalgamientos surgen después de una fase preparatoria, cuando el poeta llega al meollo de su mensaje que desborda los marcos de sus versos:

*Hablo de la luz no de la niebla,
hablo de la pasión no de la muerte,
hablo de la exactitud y del sonido,
no tengo tiempo para equivocarme.
Otras horas vendrán para la música,
vivo en tiempos de muerte y sólo puedo
hablar con las palabras de mi boca.
Esta es mi hora, mi voluntad, mi sitio.
Yo sé que nada vuelve, yo sé
que todo empieza. Sé que no tengo
tiempo para equivocarme.*

Conviene mencionar aquí que el recuerdo de la poesía de A. Machado, que aflora en este poema, en *Arbol de la historia*, en *Las bellas palabras*, no sin razón coincide con el momento de evolución de W. Delgado, cuando su preocupación histórica y social se hace más evidente.

No queremos agotar ahora el tema del análisis de las innovaciones estilísticas del poeta, ciñéndonos tan sólo a indicar las principales tendencias en su correlación con la evolución o cambios de la concepción del mundo del autor. Resaltamos, sin embargo, entre los fenómenos más importantes, las dinámicas y muy variadas repeticiones, de las que constituye un aspecto peculiar el frecuente uso serial de 'porque', el hecho de que los poemas largos son más frecuentes que antes, que la poesía de W. Delgado se ha enriquecido aquí con notas de humor y de ironía (*Los hombres justos*), que una vez se aproximó el poeta al tono de la canción popular (*Huayno*) y, por fin, que su léxico ha dejado de ser un léxico selecto y reducido.

Sumo y sigo los tiempos de mi vida

Este paréntesis, titulado *Canción española* (1956-1960), de la poesía de W. Delgado, puede parecer un bello ejercicio poético a un lector apresurado, mientras que revela, por el contrario, características profundamente arraigadas en la personalidad del poeta: su actitud preferentemente meditativa (que no contradice la acción), su amor por la palabra sin exquisitez pero bien dicha, su calmada observación de todo movimiento significativo del mundo, madurando verdades útiles para su comportamiento.

No es ninguna evasión que el poeta se refresque en el manejo de tercetos, sonetos, romancillos, serranillas, cantigas, aires y coplas (aunque sociológicamente es significativo que W. Delgado, al igual que la mayoría de los poetas peruanos, no recurra a las tradiciones autóctonas), porque en este ciclo no cambia el rumbo de sus orientaciones, tan sólo lo modifica levemente.

Después del fervor de *Días del corazón*, su actitud resulta menos confiada y entusiasta, pero sabe que «No hay otra conducta», sino «amar la piedra», la dura, «incommovible piedra» de la vida (*España eterna*). Pareciera que el 'día', en su sentido histórico, se hubiera alejado en su consciencia. Cuando escribe que en vez de hablar «Lo mejor es silbar / muy despacito». (*Tiempos difíciles*), alude a reales tiempos difíciles, pero no se rinde, no se amarga, más bien entierra

sus pies en el futuro (*Los pies en el futuro*) y persevera en su actitud de «lucho por lo que amo»:

*si mis pies no son libres,
libre es mi mano.*

(«Voluntad»)

*Memoria y esperanza
en mí conviven.*

(«Memoria para mañana»)

El poeta alude a veces al cambio de su poética, a su acercamiento a la realidad:

*Verdades de mi cabello,
de mi piel y de mis hambres
que del sueño me salvaron
y me llevaron por la calle.*

(«Para mañana y para siempre»)

El elemento nuevo más significativo para su desarrollo posterior es la referencia a circunstancias actuales de su vida en *Tiempos difíciles* y más aún en *Suma y sigue* donde por primera vez aparece la imagen del poeta que extiende sus cuartillas sobre su mesa. Este motivo abre una dimensión nueva en su poesía, creando una bella tensión poética entre lo inmediato de su existencia y las perspectivas de sus preocupaciones sociales, históricas y filosóficas. La tensión se debe a que el concepto 'destino' surge aquí por primera vez con todo su peso de fatal necesidad, que ya tenía sus manifestaciones en colecciones anteriores, pero que se cristalizará cabalmente en los poemarios posteriores:

*A nuevas primaveras me encamino,
a otros estíos y hacia otoños nuevos,
presuroso, tenaz y sin salida.*

*Distinta del invierno. Si el destino
no admite vacaciones ni relevos,
sumo y sigo los tiempos de mi vida.*

(«Suma y sigue»)

A nivel de estilo corresponde a esta fase de maduración y perseverancia equilibrada el uso de formas regulares y tradicionales, un léxico moderadamente selecto, la presencia de expresivos verbos pero sin excesivo dinamismo, una tendencia a la no adjetivación, la ausencia de las vigorosas repeticiones del poemario anterior y el

aumento considerable del número de terminaciones agudas pero sin mayor relevancia, porque el fenómeno obedece generalmente a las exigencias de las formas tradicionales que utiliza el poeta, al igual que las contadas estructuras repetitivas que se encuentran en este poemario.

¿Nunca nos libertaremos?

La colección *Para vivir mañana* (1958-1961) aclara el porqué de la disminución del optimismo de *Días del corazón* en *Canción española*, que se desprendió de ella por «germinación natural». La nota dominante de esta colección es la impaciencia, el descontento, la rebeldía, contra la angostura de la vida mezquina, estancada, en la que nada apunta hacia el 'día' deseado.

El significado del destino, que ahora menciona el poeta con frecuencia, es estar encadenado a una necesidad, comportarse como los otros para vivir mañana (¡sólo mañana!), ser «apenas un hombre entre millones», lo que es, a la vez, debilidad y fuerza. En el hermoso poema, *La primavera desciende sobre los muertos*, el poeta evoca a través de la inactividad de manos, bocas y oídos el sueño invernal de los hombres que no se preparan para la primavera. La vida estancada se caracteriza por actividades vegetativas y estereotipadas sin ninguna trascendencia:

*Los muertos cuentan monedas, medicinas,
hambres, amores, aventuras;*

(«La primavera desciende...»)

*Con un reloj me defiendo
del destino, abrazo a mis amigos,
maldigo la policía, lloro
en algún cinema.*

(«El ciudadano en su rincón»)

*Aprende las buenas maneras de la vida,
la vida es silenciosa
y el silencio tiene numerosas palabras:
buenos días, ha llegado el verano,
los precios suben
si los salarios suben, la patria espera
vuestro sacrificio, el señor presidente
deplora lo sucedido, los señores ministros
confían en el futuro, el feroz asesino
fue ajusticiado, Dios
bendiga a nuestro pueblo.*

(«Las buenas maneras»)

Como en la cita anterior, el poeta recurre a un tono satírico para mostrar el envés grotesco de la existencia de su país envuelta en vanas palabras, arrastrando la pesada herencia de la conquista, de la sabiduría, «de un lugar llamado occidente» y la farisaica moral de la Iglesia para poner la dramática pregunta «¿nunca nos libertaremos?». La amargura del poeta que dice «es triste vivir entre las moscas» (*El ciudadano en su rincón*) y «Amé la libertad, / y no la vi jamás» (*Libertad*), se debe a que no puede renunciar a la tan ansiada libertad. Pese a su amargura y su fatalismo, quien dice

*Con nueva voz inventaremos
la esperanza y el fuego*

(«Los tiempos maduros»)

*Señor rentista, señor funcionario,
señor terrateniente,
señor coronel de artillería,
el hombre es inmortal:
vosotros sois mortales.*

.....

vuestros días sobre la tierra no serán numerosos
(«Los pensamientos puros»)

no ha renunciado a la esperanza, sigue madurando un idearium revolucionario. Esta actitud se expresa al final de la colección —ya es una regla en Delgado— en una nueva variante de su arte poética:

*No amaré según las viejas
palabras de los libros*

.....

*me iré con el viento
y seré un pedacito
del aire nuevo
que viene y va
y no dice:
ámame con tus muertas
palabras aprendidas.*

(«Canción negativa de la vida nueva»)

En cuanto al desarrollo del lenguaje poético, esta colección consolida, en términos generales, las conquistas de *Días del corazón* y *Canción española*, pero tiene también características propias, de acuerdo con los matices nuevos de su mensaje.

Al igual que la inactividad de manos, bocas y oídos en *La primavera descende sobre los muertos*, la muerte también tiene en varios

poemas un nota diferente a la que tenía en *Formas de la ausencia*. La inactividad y la muerte son ahora inactividad y muerte en el sentido de la inconsciencia histórica de los aludidos y no representan una transfiguración ideal de la realidad.

La nota de impaciente descontento, que caracteriza este poemario, se traduce en el sarcasmo del doble sentido de títulos como *Poema moral*, *Camino de perfección*, *Las buenas maneras*, *Los pensamientos puros*, *Sabiduría humana*, que destruyen el hueco verbalismo inspirado en valores manipulados durante siglos, tal como los versos de *Los tiempos maduros*:

*Dignidad, justicia, honradez,
heroísmo, viejos objetos tristes
cuyo sonido desconozco:*

*todo es igual, el mundo crece
entre mis manos y no me importan
los sueños que me enseñaron a soñar.*

La aspiración del poeta a una vida mejor, libre y comunitaria se expresó en *Días del corazón* en términos generales, reclamando el advenimiento del 'día' simbólico y expresando una actitud militante inspirada en generosas pero un poco vagas ideas:

*En mi corazón son iguales
mi amigo y mi enemigo.*

*Nunca tuve en el pecho tanto aire,
mi corazón no tiene límites y soy
un hombre entre los hombres.*

(«Espacio del corazón»)

Ahora el poeta se revela más crítico, distingue entre «amigos y enemigos». Los primeros se nombran todavía vagamente —«Pálidas muchedumbres me seducen» (*Para vivir mañana*)—, pero los últimos de una manera mucho más concreta: «Señor rentista, señor funcionario, señor terrateniente, señor coronel de artillería».

El carácter concreto de la crítica se expresa también en ciertos rasgos estilísticos nuevos. Además del tono sarcástico, el poeta recurre a un lenguaje periodístico / los precios suben / si los salarios suben, la patria espera / vuestro sacrificio... / , a la imagen y la palabra «indecente» (Señores, enseñad el trasero / pero no lloréis nunca, / cierta decencia es necesaria / aun entre las bestias. *Los pensamientos puros*; Tomo la vida como es / y si me place, orino... y eruc-

taré en la mesa, si me place. *El ciudadano en su rincón*) y rompe los marcos de la forma con versos extremadamente largos en *Los pensamientos puros*. La frescura de estas notas nuevas de su estilo obedece a su poética, que rechaza «las viejas palabras de los libros», en *Canción negativa de la vida nueva*.

AMO LA VIDA.

Es un hecho interesante que W. Delgado prefiera componer poemarios con temática, tono y estilo coherentes a publicar colecciones de poemas de diferente carácter, testimoniando el crecimiento natural de su obra. Así ocurre lo que él llama «geminación natural» en el caso de *Formas de la ausencia* y *El extranjero*, o de *Para vivir mañana* y *Canción española* respectivamente, cuyas fechas de composición coinciden al menos parcialmente. Aunque la última colección, *Destierro por vida*, lleva las fechas 1951-1970, la mayoría de los poemas que encierra han debido escribirse en la década del 60, coincidiendo así en parte su fecha de composición con la de los poemas de *Parque*, escrito entre 1964 y 1967. Ante estos hechos surge en uno la idea riesgosa pero no absurda de que uno de los posibles significados del título de toda la obra de W. Delgado, *Un mundo dividido*, podría ser la división en dos vertientes de su obra y quizá hasta de su conciencia. La primera vertiente representará más bien la «intra-historia» del poeta (*Formas de la ausencia*, *Canción española* y *Parque*), y la otra ofrecería la imagen del hombre situado en sus coordenadas histórico-sociales; sin que haya contradicciones fundamentales entre estas dos vertientes. Pero la primera se caracterizaría por cierta reserva ideológica, una búsqueda de armonía en la elaboración de una actitud con tendencia estoica y comunión reconfortante con la naturaleza y los menudos placeres de la vida, frente a la abertura militante y tensa densidad de la segunda.

Parque también pertenece a la primera vertiente. La reserva ideológica se revela en la falta de inquietudes históricas y sociales. La búsqueda de armonía y de equilibrio en las formas gráciles de breves poemas en versos cortos, que cantan la cautivante belleza y profunda intensidad del momento y también en la imagen del parque que encierra los poemas de este ciclo en un marco real y metafórico, asegurando su unidad. Según su costumbre, W. Delgado empieza y termina su ciclo con poemas que constituyen variantes actualizadas de su poética. El primer poema, *Poética*, deja testimonio de su amor a la vida, amor a la «belleza menuda», no exquisita, según dice el último poema:

*Yo no canto la rosa,
canto otra cosa*

(«Los amores humildes»)

El fondo conceptual e ideológico de este «parque» se aclara en el penúltimo poema, *El ser y la sombra*. El poeta camina «por la penumbra / antes del alba»;

*Qué luz más breve
me iluminaba.
Qué mundo incierto,
qué dudas claras.*

*El parque inmóvil
se volvió nada:
solo en el mundo
yo caminaba.*

A pesar de la presencia vital del parque, su existencia está envuelta en sombra y no llega el alba. «Los amores humildes» no lo compensan por la insatisfacción en sus grandes amores, cantados en *Días del corazón* y *Para vivir mañana*. Los dos primeros versos, «Yo caminaba, sí / yo caminaba», repetidos en el octavo verso, dejan entender que se trataría de la suma de una larga experiencia vital, resumida en los últimos versos:

*solo en el mundo
yo caminaba.*

El motivo del caminar solo, como emblema de su destino, motivo definitivamente desarrollado en el último poemario, recuerda la afinidad de W. Delgado con otro gran caminante solitario, A. Machado.

¿Qué haría yo con un clavel en el desierto?

Destierro por vida, ya por las fechas de composición indicadas por el autor (1951-1970) y también por ser la última colección de *Un mundo dividido*, puede considerarse la síntesis de la poesía de W. Delgado. A pesar de la larga gestación indicada por el poeta, podemos interpretarla solamente como el último ciclo, también en un sentido cronológico, porque aquellos poemas escritos posiblemente con mucha anterioridad reciben su verdadera perspectiva a la luz del contexto de los últimos. La indicación de las fechas de composición, por parte del autor, y las diferencias entre el mensaje de *Destierro*

por vida y los poemarios anteriores de gestación paralela, nos confirman en la suposición de que el título *Un mundo dividido* puede referirse también al mundo interior del poeta.

El poemario se abre con *Canción del destierro*, continuando el motivo de la existencia en sombra de *El ser y la sombra* y la imagen del poeta en su cuarto, que afloró ya en *Suma y sigue*. Pero, a pesar de la continuidad, el concepto expresado por 'destierro' confiere una nota nueva —fundamental en toda la colección— de este poema. El poeta dice: «En mi país estoy», pero añade, «en mi destierro», admitiendo que «—alguna vez— / es alegre el destierro». La alegría podría concebirse como «amores humildes» y, quizá, como tibia existencia del vecino limeño. En cambio, el sentimiento del destierro consistiría en que «Cuando acaba la noche» en vano «brotó el cielo y se asoma» a la ventana del poeta, en vano estalla la luz sobre un vaso con flores en su mesa, porque toda su reacción es encender el «cigarrillo del destierro», porque todo acontecimiento exterior es inútil, la luz real no tiene valor metafórico, no enciende en él la luz de la esperanza del 'día' deseado. El mundo no influye en el poeta porque el poeta no puede influir en el mundo. Por estar en su país, por eso mismo se siente desterrado. Pero la alegría menuda de esta vida, la viva imagen de la luz que baila en sus ojos, se empoza en las almohadas y estalla sobre un vaso con flores, y el concepto mismo de destierro, que no debe ser definitivo, deja un margen suficiente para que el poeta no se encierre definitivamente, para que exprese sus íntimos anhelos:

*Para el olvido junto unas palabras,
pero arbitrariamente me sublevo
y espero las memorias de mañana,
pura alegría del amor humano.*

(«Poema arbitrario»)

*Mariposa: acompáñame, no me dejes
pensar que el día va y viene y que sólo
la noche es permanente.*

(«Evocación del día»)

*Vivo para mañana y eso es todo.
Y eso no es nada y sin embargo es
la única luz que alumbra este soneto.*

(«Difícil soneto»)

*Yo soy, señor, un dromedario:
padezco sed y hambre
y hacia el oasis me encamino.*

(«Dromedario»)

Las cavilaciones del poeta sobre la luz y la sombra, los sombríos pensamientos de «en tierra extranjera todo lo habré perdido» (*Tierra extranjera*): «Siempre viví equivocadamente / y es triste haber vivido» (*Canción entre los muertos*); «nadie / se libra del humo que le inunda el alma / en los laberintos de las ciudades» (*En los laberintos*), expresan la incertidumbre y la impaciencia a veces amarga pero natural del «dromedario» que se encamina hacia el oasis y sufre calor y teme el espejismo. De todas formas, los reflejos del «impaciente corazón» del poeta obedecen a una poética realista. W. Delgado sabe que la realidad «de un modo u otro» le «quiebra las narices» (*Explica la vida y avizora la muerte*), que la lleva también dentro de sí, y rechaza la soledad confortable, melancólica y complaciente (*Poetas*) de aquellos poetas que creen poder volverle la espalda a la realidad.

Los grandes poemas de esta colección son variantes sobre el mismo tema: el caminar interminable del poeta bajo la implacable enemistad del cielo, pensando que «la historia se repite / y es una farsa» (*Pluralidad de los mundos*), rebelándose contra la tierra en su «canción de naufrago desesperado» (*Los amores inútiles*), o atormentándose ante la alternativa de la acción y la solitaria meditación:

*Mi habitación de nada sirve.
La posteridad me espera en la calle.
Mi monólogo ha terminado.*

(«Monólogo del habitante»)

*En las montañas, los hombres
mueren y combaten,
yo enciendo un cigarrillo y lo reparto
entre cincuenta mundos
sin sentido.*

(«Pluralidad de los mundos»)

Como las anteriores, esta colección también termina con poemas de especial interés. El penúltimo, *Canción del amante de la libertad*, enumera las múltiples manifestaciones del afán de libertad del poeta, libertad nunca encontrada «en comarca alguna imaginada por el hombre». El último, *Globe trotter*, acaso el mejor poema de Delgado, ofrece la fórmula definitiva del caminar interminable «con insaciable sed» por los desiertos de la vida, donde nunca le acompañó nadie al poeta y nunca llegó a ninguna parte. Las conclusiones del poema,

*Toda mi vida he caminado por los desiertos
y ahora estoy triste*

y

*He caminado por los desiertos, toda mi vida
y nunca llegué a ninguna parte,*

se explican por toda la obra de Delgado, pero especialmente por el poema anterior, *Canción del amante de la libertad*, por la frustración en la búsqueda de la libertad, en todos sus sentidos. Pero *Globe trotter*, poema de compleja significación, que requeriría un análisis aparte, encierra también un motivo correlativo de la frustrada búsqueda de la libertad: la atracción constante en Delgado de vivir una plena vida a pesar de todo lo apremiante de la existencia o de su existencia, una plena vida como la de las hormigas o de las mariposas o la simbolizada por el gesto de la «melodiosa vendedora» de la última estrofa, que ofrece al poeta un clavel en el desierto. Pero el poeta le impide la «pesadumbre» de su «vida consciente» (cf. *Rubén Darío*) a gozar la flor, la única flor que le ofrece el acaso:

¿qué haría yo con un clavel en el desierto? En otras palabras, el poeta no se contenta con una vida parcial sin lograr su ideal más anhelado.

Destierro por vida, siendo la síntesis del mensaje de toda la obra de W. Delgado, es también el poemario de mayor y más feliz dominio del lenguaje poético, asimilando y enriqueciendo el arsenal de recursos anteriores.

La 'luz' y el 'día' persisten con su valor simbólico (*Evocación del día; Difícil soneto*). Las partes más activas del cuerpo reaparecen todas —ojos, boca, mano, dedos— en *Canción del amante de la libertad*, para expresar la frustración, a pesar de todos los esfuerzos que hacen, de la búsqueda del poeta. El 'humo' también sigue con su valor metafórico de angustia y depresión en *En los laberintos*, como antes en *Madura mi tamaño*.

El lenguaje sigue con su dinámica apoyada en verbos y sustantivos, con poca pero muy expresiva adjetivación (mi deseo primaveral; dulce samaritana; angustia inútil; arrenal interminable). El léxico llega a ser mucho más amplio que antes, cubriendo las más diversas áreas estilísticas y semánticas desde ostras y cangrejos hasta luces de neón y automóviles, desde soledad y amor hasta baurales y excrementos, pero sin llegar a extremos en ningún sentido. Indudablemente el mundo de Delgado se dilata considerablemente a través del léxico, prevaleciendo un poco la nota moderna, que contribuye a colocar la figura del poeta

en un contexto actual. También otras conquistas anteriores, la técnica de la repetición, la «anomalía» de versos extremadamente largos, se insertan orgánicamente en el complejo tejido de esta colección (*Monólogo del habitante, Canción del amante de la libertad, Globe trotter*).

Sin embargo, el mayor logro de este poemario consiste en la elaboración más concreta y, al mismo tiempo, con vigencia más general de motivos e imágenes anteriores, en la unión definitiva, más figurativa y, por tanto, menos enunciativa que antes, de lo personal y de lo universal.

La metáfora de la angustia, el humo, al mismo tiempo que refleja un problema personal y nos recuerda *Madura mi tamaño*, formula la situación general del hombre que vive «en los laberintos de las ciudades (*En los laberintos*). La nota personalísima del «impaciente corazón» del poeta en la feliz imagen del dromedario también se funde con el motivo permanente de la espera interminable del 'día' de significación a la vez individual y universal, al igual que en *Canción del amante de la libertad* funde un largo suspiro individual del poeta con un balance de la historia. El «árbol de familia», en este «tiempo del desorden» (*Los tiempos maduros*) donde «no hay nada que hacer, nada / que hacer para mañana», es un 'apoyo' para el poeta que evoca la comarca perdida de su niñez y de sus antepasados, recordándonos «la existencia sin apoyo» de *Formas de la ausencia* y la añoranza del paraíso perdido de *Sabiduría humana* y de otros poemas.

En los poemas de tono eminentemente personal, inspirados seguramente en importantes experiencias individuales, como *Canción del destierro, Madrid, la lluvia y el eterno retorno, Monólogo del habitante, Pluralidad de los mundos, Canción del amante de la libertad y Globe trotter*, el tono de confesión momentánea se confunde siempre con la perspectiva de toda una vida y de toda la historia humana. Esta tendencia totalizadora cristaliza las imágenes del poeta encerrado en su cuarto y del caminante «sin equipaje» (otra vez ¡tan machadiano!), imágenes a la vez de palpitante realidad y de largas perspectivas históricas y filosóficas. En esta unión de lo concreto y de lo general, en la pujante personalidad del poeta desgarrado por su «impaciente corazón», —porque preocupado por lo suyo como por el destino del hombre en general—, presenciamos una rara y feliz compenetración de lenguaje y contenido.

En este artículo, que tan sólo esboza posibles lineamientos de un estudio necesario y mucho más sistemático del desarrollo del mundo poético de W. Delgado, salta a la vista la falta de referencias concretas al contexto histórico de este desarrollo. El cotejo de nuestro

análisis con el proceso histórico debe completar y corregir nuestras conclusiones y descifrar el significado del sugestivo título, *Un mundo dividido*. Pero aun así, el corpus mismo de la poesía de W. Delgado deja entrever las estrechas relaciones entre mensaje y ropaje expresivo y deja entender también el probable significado de su título: la 'discordia' en este 'tiempo del desorden' entre los hombres que aspiran a una mejor vida (*En el valle de sombras; Los tiempos maduros*) y el fatal y doble contraste de la inquietud del hombre, que quiere luchar «por lo que ama», con respecto de la lentitud del proceso histórico, por un lado, y la realización de la armonía en su vida personal, por otro. Los altibajos de la perspectiva histórica y personal del poeta obedecen posiblemente a la escisión aludida de su conciencia ante el espectáculo del «mundo dividido», escisión reflejada también en el lenguaje, primero en su polarización y, al final, en su complejidad sintética.

MATYÁS HORANYI

Universidad «Eötvös Lóránd»
Filosofía y Letras
(Departamento Hispano-América)
BUDAPEST (Hungria)

LA VOZ DE LA MUJER EN LA JOVEN POESIA ARGENTINA: CUATRO REGISTROS

Es propósito de este trabajo presentar a algunas poetas argentinas que han conquistado ya un lugar destacado en el movimiento lírico actual. No se pretende alcanzar una visión totalizadora del quehacer poético femenino de hoy, ya que el análisis limitado a la producción de cuatro figuras, aunque importantes, no puede ser nunca suficiente para el gran salto hacia la síntesis clarificadora y sistematizadora, menos aún cuando el panorama de la poesía argentina de estos tiempos es tan variado en formas expresivas y tan discutido en sus secuencias generacionales. Existen a este respecto muy buenos estudios antológicos que permiten internarse en las coordenadas líricas de la Argentina de los últimos cuarenta años y seguir los cauces temáticos y formales de las sucesivas tendencias, y a ellos remitimos (1).

No obstante lo expresado, y sin que esto signifique señalar rumbos poéticos, es evidente que las cuatro manifestaciones líricas que vamos a exponer revelan, dentro de la variedad de estilos y la diferencia en la época de iniciación literaria de sus autoras—desde Olga Orozco, nacida en 1920, a Alejandra Pizarnik, dieciséis años más joven—, la existencia de un denominador común: acentuado lirismo subjetivista, el que, sin embargo, no se resuelve en el puro aislamiento egocéntrico, sino que parte de las más íntimas vivencias del autor para, desde allí, tomar contacto con la realidad humana que lo rodea y dar testimonio de la relación del hombre con el mundo, hasta derivar, en algunos casos, en planteos filosóficos o en expresiones de honda religiosidad. Lo dicho no supone afirmar que las poesías de Olga Orozco, Nélida Salvador, Alejandra Pizarnik o Nelly Candegabe sean testimonio

(1) José Isaacson y Carlos Enrique Urquía: *Cuarenta años de poesía argentina, 1920-1960*, Buenos Aires, Aldaba, 1962-1964, 3 vol.; Juan Carlos Martelli: *Antología de la poesía nueva en la República Argentina*, Buenos Aires, Anuario, 1961; David Martínez: *Poesía argentina actual: 1930-1960*, Ediciones Culturales Argentinas, 1961; César Rosales: *Antología de la poesía actual: tina contemporánea*, Buenos Aires, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 1964, Nélida Salvador: *La nueva poesía argentina*, Buenos Aires, Columba, 1969.

de la realidad social argentina; por lo contrario, en ellas se cumple aquello que señaló Julio Mafud, en dos oportunidades, al referirse a las implicaciones del desarraigo nacional: «El motivo que el individuo argentino posee para su renuncia social es siempre el mismo: se siente violentamente defraudado por su sociedad, no la siente ni la hace suya. Tampoco la reconoce» (2). Aquí se trata de una lírica testimonial del existir, de las relaciones esenciales del ser con el mundo, que es, en el fondo, la verdadera expresión del acto creador.

OLGA OROZCO

Nacida en una provincia mediterránea, La Pampa, integró la llamada «generación del cuarenta» —generación que no todos los críticos admiten—, cuyos ideales artísticos se orientaban hacia una poesía rigurosa, identificada con los más hondos conflictos espirituales (3). A la labor creadora, Olga Orozco suma la obra crítica y las traducciones del francés y del italiano.

La producción poética se inicia con *Desde lejos* (1946), aunque varias revistas habían anticipado algunas de sus poesías. En este libro ya aparecen los rasgos característicos de su particular visión del mundo: melancolía, que a veces se torna angustiosa; ensueño, delirio, nostalgia de seres, paisajes y cosas que llegan desde un pasado desvaído, irreconocible y alucinante por momentos. La nota elegíaca —definitoria, según León Benarós, de la «generación del 40» (4)— es una de las más insistentes en esta evocación extraña y opresiva del pasado, que hunde sus raíces en un aura familiar, en un contorno geográfico auténtico, recreados con morosa y angustiante delectación: «... un llamado de arena en las ventanas, / una hierba que de pronto temblaba en la pradera quieta» («Lejos, desde mi colina»). «Desde lejos» llegan los recuerdos arrojados en la bruma del tiempo y, conjurados por el ritual poético, desfilan en audaces y bellas imágenes los seres que ella misma fue, los que están siempre «aquí, junto a la niebla»: la niña del ensueño, la de la soledad, la del olvido, la de la pena, «la niña clara y cruel de la alegría», rescatadas todas del paisaje natal,

(2) «El ser argentino y su sociedad. El problema: el desarraigo», *Cuadernos Australes*, año I, núm. 3, Buenos Aires, diciembre 1959. Cfr. Julio Mafud: *El desarraigo argentino*, Buenos Aires, América Lee, 1959.

(3) David Martínez señala en esta generación «un sereno desborde humano de valor existencial, hondo y arraigado», *op. cit.*, p. 51.

(4) «Nosotros somos graves porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podría reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca.» León Benarós: «La generación de 1940», en *El 40 (Revista literaria de una generación)*, núm. 1, Buenos Aires, primavera 1951.

transfigurado por la magia del verso, que fluye armonioso y suelto, sin trabas formales (5).

La poesía de este libro está hecha de esa comunicatividad lírica que suscita el sentimiento nostálgico de lo que fue, pero también de incitaciones reflexivas, de esencias intelectuales. Así, en «Las puertas», la infancia, todavía cercana y, sin embargo, transfigurada por las nieblas del recuerdo, se agazapa tras las simbólicas puertas que convoca la memoria; en «La abuela», la evocación cálidamente emotiva de aquella cuya vejez es «ese siempre tan lejos como nunca», una serie de nombres, un resonar de antiguas pisadas, remata con el sentencioso final: «Ella nos mira desde la verdadera realidad de su rostro». La tierra de los médanos, esos permanentes fugitivos de la pampa seca, líricamente evocados, en «Donde corre la arena dentro del corazón», se convierte en el motivo suscitador de profundas meditaciones:

*Mas de ella aprendieron a contemplar la vida a través de
la muerte,
[... ..]
y a comprender que el cielo y el infierno son expiados
aquí
con opacas desdichas.*

El viejo pueblo de provincia se envuelve, como sus pobladores, en «el canto nostálgico del tiempo / como en una mortaja que interminablemente lo irá oscureciendo» («Un pueblo en las cornisas»), y la hidalga casona, «ahora sumida en un nivel más hondo que el del / sueño», que ostenta todavía con orgullo la fecha de erección en la fachada ruinosa, arranca la reflexión final de la autora: «lejana advertencia de que toda constancia es derribada por mandato de tierra / por razón inviolable de la muerte» («1889»).

La abundancia de imaginería superrealista no es, pues, el simple juego de quien pretende seguir los vientos vanguardistas que soplaban desde Europa, sino el cauce expresivo de una madura y grave cosmovisión, que busca refugio en el rincón perdido de los sueños y recuerdos más queridos. Refugio desolador, sin embargo, porque en él todo es letal, intangible, intransitable, y podríamos continuar rescatando adjetivos, connotadores siempre de un mundo desvanecido, donde hasta el amor, esa «fuerza oscura de la tierra», «invencible y victorioso»,

(5) La doble tendencia hacia lo universal y lo local entrelazados ha sido indicada como otra característica de la «generación del 40». Alberto Ponce de León: «Sobre la realidad de la generación de 'El 40'», en *El 40*, núm. 6, Buenos Aires, invierno 1953.

agoniza consumido por la «enemiga de todos tus amparos. / Ella: la lejanía» («Entonces, cuando el amor»). A medida que nos acercamos al final del libro, el retorno al tiempo perdido se hace más angustiante, pero a la vez más reflexivamente esperanzado en el rescate no sólo de gestos, voces o perfumes, sino de la eterna soledad sin nombre, de aquella luz primera, anterior al dolor y la muerte:

Ya nada me rodea.

No. Que nadie se acerque.

Ya nadie me recobra con un nombre que tuve

—una extraña palabra tan invariable y vana—

ahora, cuando a solas con la tierra, en idéntico anhelo,

la luz nos va envolviendo como a yertos amantes cuyos

labios

no consigue borrar ni la insaciable tiniebla de la muerte.

(«A solas con la tierra».)

Una extraña indagación sobre el tiempo y su recurrencia —personificado aquél en la bella imagen de los potros enlutados— le dicta las líneas versiculares de la «Cabalgata del tiempo». Similar inquietud metafísica en torno de la memoria, el olvido, la esencia indescifrable del hombre, lo desconocido y la muerte, nutren las últimas composiciones y se manifiestan poéticamente en un sentimiento vago de melancolía, expectativa o esperanza, que subrayan expresivamente las frecuentes exclamaciones e interrogaciones. El dolor esperanzado de recobrar la verdadera identidad más allá de la muerte crea la atmósfera lírica de «Cuando alguien se nos muere», y el tono reflexivo se hace cálidamente conversacional: el rescate del pasado a través de la elegía por la muerte de un amigo querido, Eduardo Jorge Bosco, poeta también (6), se resuelve en la conjunción del tiempo, el amor y la muerte —tres motivos insistentes del libro— en una última y eterna realidad:

No es por decir, Eduardo, cuando alguien se nos muere,

no hay un lugar vacío, no hay un tiempo vacío,

hay ráfagas inmensas que se buscan a solas, sin consuelo,

pues aquí, y más allá,

tanto de lo que él fue respira con nosotros la fatiga del

polvo pasajero,

tanto de lo que somos reposa irrecobrabable entre su muerte,

que así sobrevivimos

llevando cada uno una sombra del otro por los distantes

cielos.

(6) Nacido en Buenos Aires, se suicidó en 1943, a los treinta años.

*Alguna vez se acercarán,
entonces, cuando estemos contigo para siempre,
últimos como tú, como tú verdaderos.*

La sombra de la muerte y la meditación filosófica en su torno son constantes en el segundo libro, breve poemario de sólo diecisiete composiciones, titulado precisamente *Las muertes* (1952). En un dramático, fuerte, a veces exasperante intento de penetrar en el reino desconocido de los muertos, la poeta evoca a una serie de figuras enigmáticas, arrancadas en su mayoría de la ficción artística: «He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia» («Las muertes»). La imagen superrealista se complica con la alusión literaria, de modo que el mundo poético creado es aún más alucinante que en el primer libro. Por momentos la nota reflexiva alcanza dimensión metafísica, como en «... Lievens», donde la afirmación, de raíz berkeliana, de los versos finales da al tema de la muerte un profundo sentido ontológico:

*Somos tantos en otros, que acaso es necesario desenterrar del
cada corazón el semblante distinto, [fondo de
la bujía enterrada con que abrimos las últimas tinieblas,
para saber que estamos completamente muertos.
No la detengas más.
Déjale recobrar entre la muerte sus antiguas edades,
[... ..]
la esperanza de ser algo más que la sombra de la sombra de un
nos está soñando a todos, Charles Lievens. [Dios que*

Pero la muerte no es sólo motivo poético-reflexivo, sino sentimiento vivo, existencial. «El sentimiento de la muerte como una cosa que vive, viviente, da sentido a la obra de esta poetisa, dramáticamente ligada a su existencia. Al lado de Rilke para algunos, o de Edgar Lee Masters para otros, Olga Orozco parte de ella, de su vivir, para concurrir voluptuosamente a la muerte horizontal y carnosa, que golpea sus martillitos metafísicos en el fondo de su poesía [...]», nos dicen José Isaacson y Carlos Urquía (7). En efecto, la poesía que cierra el libro, «Olga Orozco», es la expresión esencial de sí misma: soledad, encantamiento, un despiadado amor y algunos gestos dispersos son los soportes existenciales de una historia donde el olvido labra todavía su trama, signo elocuente de que la muerte grande, la del descanso final, no ha llegado aún. Símbolos y alusiones llenan estos poemas,

(7) *Op. cit.*, t. II, p. 258.

en los que el olvido y la memoria entretejen el sueño de la vida, ese «seguir muriendo» hasta la muerte.

En *Los juegos peligrosos* (1962), libro que mereció el primer premio de la Municipalidad de Buenos Aires, el clima delirante se acentúa y la irrealidad se adueña de los versos. Magia y ensueño entran en el entorno cabalístico: la cartomancia y la astrología convocan un mundo de pesadillas y enigmas, de fuerzas oscuras («La cartomancia»), de adivinaciones sobrecogedoras («Espejos a distancia»), un mundo en el que la imagen superrealista alcanza sus mejores logros como vía de comunicación necesaria y vital. En medio de extraños conjuros e invocaciones, el paisaje natal asoma frecuentemente, aunque la visión profética o la interrogación alucinante lo disimulen: la arena, la piedra, el viento son algunos de los elementos locales más persistentes. Continúan los símbolos de libros anteriores: puertas, talismanes, espejos, escarcha. Con ellos la poeta configura no sólo una realidad que trasciende lo cotidiano, sino también su realidad, su inquietante mundo interior, lleno de preguntas y búsquedas. Con los espejos quiere atrapar su identidad, su alma más allá de la piel: «Yo no entiendo esta piel con que me cubren para deshabitarme. / No comprendo esta máscara que anuncia que no estoy. / ¿Y estos ojos, donde está suspendida la tormenta? / ¿Esta morada de ave embalsamada en mitad de su vuelo? / ¿He transportado años esta desolación petrificada?» («Espejos a distancia»). Las puertas clausuran su soledad y encierran al amor que la alimenta con fuerza cruel:

*Mi soledad es todo cuanto tengo de ti,
Aúlla con tu voz en todos los rincones.*

[... ..]

Entonces se abrió un muro

*y entraste en este cuarto con una habitación que no tiene salidas
y en la que estás sentado, contemplándome, en otra soledad
mi vida.*

[semejante a
(«No hay puertas».)]

El talismán, «más inflexible que la ley, / más fuerte que las armas y el mal del enemigo», es el símbolo del corazón enamorado, acrisolado en el dolor y la injusticia. A través de una invocación imperativa a la Vida, cuajada de violentas metáforas, la autora va desnudando el proceso del existir: las imágenes se cargan de pasión interior —lucha, dolor, piedad— y eluden siempre el lugar común («Para hacer un talismán»). La carga emotiva se adensa en otras composiciones y el arsenal superrealista se aligera, sin desaparecer: el recuerdo de la infancia rodeada de cariño y la orfandad actual se contraponen en un

juego desgarrador de imágenes fugitivas, huidizas —la mesa familiar, el cuarto de dormir, el salón de las visitas— y de persistentes interrogantes, a los que nadie responde. El miedo, las alucinaciones de hoy se confunden con el amor y la piedad de otros tiempos, y por las galerías de la vida y de la muerte la huérfana busca desesperadamente la ternura materna, y lo hace con lenguaje casi directo: «¿Madre, madre, ¿quién separa tu sangre de la mía?» La confianza termina por sobreponerse a la desesperación, y el poema finaliza con una conmovedora profesión de fe:

Y aunque cumplió la terrible condena de no poder estar cuando
[te llamo,
sin duda en algún lado organizas de nuevo la familia,
[... ..]
o tratas de coser con un hilo infinito la gran lastimadura de mi
[corazón.
(«Si me puedes mirar».)

A medida que se avanza en el poemario, la autora profundiza en la terrible lucha del bien y del mal, hecha carne en el hombre y raíz de su angustia y desolación: «La caída», «Llega en cada tormenta», «Para destruir a la enemiga», «Entre perro y lobo», son claros ejemplos de esa temática metafísica que incursiona en lo bíblico y que se expresa líricamente en invocaciones, fórmulas mágicas, interrogantes, antítesis, paralelismos, anáforas y siempre la asociación de imágenes. También aparecen las indagaciones metafísicas de los otros libros sobre el tiempo, la eternidad, la memoria, el olvido, más lacerantes y dramáticas aún, en un desbordante despliegue de metáforas y símbolos representativos de la condición humana («En donde la memoria es una torre en llamas»). Olga Orozco contempla esa «Feria del hombre» —uno de los últimos títulos—, donde cada criatura elige su disfraz, pero no lo hace desde afuera, como simple espectadora; ella también ha debido escoger su máscara: «Yo elegí los delirios, las magias y el amor». Con estas armas ha intentado penetrar en el misterio del hombre, de su caída, de su soledad y doloroso exilio. De allí la dimensión honda y aterradora que asume la poesía de Olga Orozco en un intento por desvelar la realidad última y alcanzar la primera palabra.

«Noble, alta y verdadera poesía ésta, a pesar de lo terrible, demoníaco, fatalista. (Y tal vez por esto mismo, si se considera a la pureza como una fuerza)»; tal es el juicio de Oscar Hermes Villordo, poeta y crítico (8). Más adelante agrega que la poeta ríe a veces ante

(8) «Los delirios, las magias y el amor en Olga Orozco», en *La Nación*, Buenos Aires, 3 marzo 1963, p. 4.

la carga de errores del hombre, y se burla del espectáculo del mundo; pero eso «no es sino una prueba del ejercicio de la piedad, tal vez la más alta de las sabidurías de Olga Orozco». Aunque no compartimos algunos de estos conceptos, pues creemos que en la poesía de Olga Orozco hay una tensión dramática creciente que no admite sonrisas ni burlas, la apreciación final nos parece exacta y definitiva. La piedad es un ejercicio de amor en «esta tierra de nadie», y la autora argentina lo ha elegido, junto a la magia y el delirio, como manera de indagación poético-reflexiva:

*(¿No éramos el rehén de una caída,
una lluvia de piedras desprendida del cielo,
un reguero de insectos tratando de cruzar la hoguera del
[castigo?]
Cualquier hombre es la versión en sombras de un Gran Rey
costado. [herido en su
Despierto en cada sueño con el sueño con que Alguien sueña el
En víspera de Dios. [mundo.
Está uniendo en nosotros sus pedazos.
(«Desdoblamiento en máscara de todos».) (9)*

NELIDA SALVADOR

Con esta poeta se incorpora a la lírica otra voz femenina del interior: nacida en Mendoza, se licenció en Letras en la Universidad de Buenos Aires, donde es profesora e investigadora. Suma a su labor poética una importantísima tarea crítica.

El itinerario lírico de Nélide Salvador arranca de sus días de adolescente mendocina; pero desde aquellas poesías sueltas hasta la aparición de su primer libro, *Tránsito ciego* (1958), mediaron años de ver, de andar y sentir. En él hay ya madurez y hondura poética. A través de sus veintiséis poemas breves, la autora inicia el «tránsito» por los vericuetos de su interioridad, con tono contenido, pero sin hermetismos, apoyándose en frecuentes alusiones anecdóticas —la lluvia, las casas antiguas, «el pino desmantelado»—. Fijar instantes reveladores de su propia conciencia por medio de un monólogo lúcido —pese al título— y sustentarse vitalmente en ellos, en un intento por superar la esterilidad de los días, es la nota dominante. El verso es fluido, escueto, quizá con alguna sobrecarga de adjetivación. Cierta abigarramiento temático y estilístico se irá depurando en sucesivas

(9) En la serie de relatos *La oscuridad es otro sol* (1968) se advierte igual inquietud filosófica.

entregas; pero desde el comienzo la poesía de Nélida Salvador se afirma en un lirismo reflexivo y en una acuciante búsqueda existencial:

*En esta medianoche
que aproxima el verano:
[... ..]
bajo la luz tremenda
de lo indeciblemente dulce y peligroso,
vuelco como tres dados
los bienes del destino:
ser, dar, irse.*

(«Tránsito».)

Y la poeta va tras sus dudas, sus alegrías, sus interrogantes, su transitoriedad, centrada ahora la temática en los recuerdos de la infancia y la adolescencia. *Las fábulas insomnes* (1962), el segundo libro, es una indagación de ese tiempo en que la magia se confunde con la lógica:

*Estar aquí,
viviendo de una vez
y para siempre,
sin conciencia
de fechas ni de nombres.
Aquí, sobre la tierra,
ahora que la sed
ha encontrado su puerto,
ahora que un estrépito
ancho y milagroso
desdibuja la prisa
de las horas.*

(«Sobre la tierra».)

La evocación va iluminando rostros amados, «cosas: / papeles, muebles, / calles idénticas, nombres», y las sensaciones quedan apresadas en el lenguaje limpio del verso. Expresión del yo y su circunstancia, que no se duerme en el ensimismamiento, que quiere ser «soplo caído / de avatares insomnes / ese ademán deshabitado / de costumbres: / lo nuestro» («Alguna vez»).

La palabra fervorosa del recuerdo volverá a sonar, rescatando del olvido una que otra hora: «De nuevo», «Reencuentro», «Nosotros» son algunos nombres de su tercer libro, *Canto de extramuros* (1963). El estilo se decanta, la temática se define: dramático impulso de romper los límites de las convenciones cotidianas, de superar el instante y saltar el muro del tiempo, «la pared del sueño», «mordiéndola, arañán-

dola». El verso se hace, por momentos, grito, siempre contenido, en un desesperado propósito de sacudir la soledad, el vacío, de rescatar esa «sangre de campanas / que a solas, sólo en mí, / va resecaándose» («A solas»). La afirmación de su individualidad se manifiesta, ya como glorificación sexual («Sexo») o como continua invención de la mente: «Para mí nada más / la historia crece, / se revuelve y la animo [...] para que no se acabe nunca / esta mentida / posibilidad de ser yo / [...] en un instante eterno / que me transforma en Dios/ [...]» («Instante»); ya como aspiración al orden en medio de la desintegración del tiempo y de la razón: «Aquí soy yo, / tendida / en esta sinrazón / de nimiedades, / catapulta de sueños, / balbuceo de voces / subterráneas» («Soy»).

La insistencia, con ligeras variantes, en algunos sustantivos —tránsito, acechanza, búsqueda— reafirma el carácter existencial que marcó la poesía de Nélide Salvador desde el comienzo. En su penúltimo libro, *Al acecho* (1966), hay una actitud expectante que anhela derribar el cerco del propio aislamiento y encontrar el equilibrio vital en la relación humana. Con palabra despojada de énfasis, grave de sentido, hincada en la anécdota, apenas dibujada, la autora quiere «tentar la realidad», «arrojarse de bruces en su entraña», y a pesar del «azar» y del «extravío» y del «caminar a tientas», eternizar su yo —que ya es un nosotros— en la amistad que persiste. «Colores, aromas, sonidos» se cruzan con la meditación lúcida sobre el problema del ser existiendo.

En *Las apariencias* (1972), último libro hasta el momento, el lenguaje se ha desnudado casi de figuración concreta —aunque el hallazgo feliz de la imagen tiene todavía a la poeta, como en «Cielo tenaz»— y la poesía toma un acento vagamente metafísico:

*Estoy aquí
mirando el cielo
translúcido,
mansamente fugaz.
[... ..]
aquí está mi absoluta
vigencia, mi verdad:
hundiéndome en la luz
del universo,
haciendo inextinguible
mi existir.*

(«Certidumbre».)

«Con *Las apariencias*, Nélide Salvador nos entrega el fruto de una calidad sostenida sin prisa y nacida de una necesidad vitalmente

humana», nos dice Horacio Armani (10). En versos que rechazan las ataduras formales y se afirman en un ritmo interior, despojado de estridencias sonoras, esta poeta ha tomado conciencia lúcida de su mundo afectivo, de las circunstancias que vive, y con hondo dramatismo, pero sin desgarramientos, ha trazado el «esquema acechante / de una búsqueda: / dédalo oscuro / de piel y de palabras, / sésamo o alfileres / para horadar el tiempo» («Búsqueda», de *Canto de extramuros*). Si del análisis de los versos nos queda alguna duda sobre el mensaje existencial de esta poesía, las declaraciones de la autora vienen a confirmarlo: «[...] Este expresarse a sí mismo, este cavar hacia la luz para lograr una interpretación del acontecer cotidiano, es también para el que escribe la búsqueda de una fuerza afirmadora de su propia identidad y el intento de resguardar, en una especie de orden mágico, los seres y las cosas que lo rodean [...]» (11).

ALEJANDRA PIZARNIK

Joven valor poético, lamentablemente desaparecido hace un par de años, se integró, en cierta medida, a esa promoción que se autotituló «neohumanista», y que quiso escribir desde sí misma, olvidando conscientemente las formulaciones apriorísticas sugeridas por grupos ideológicos o estetizantes, según sus mismos adeptos afirmaron (12). Poesía de la existencia, que ahonda en la propia individualidad para hallar una relación esencial entre el ser y el mundo; expresión de desarraigo humano y de dolorido batallar a la vez, para superar la soledad.

Nacida en Buenos Aires, Alejandra Pizarnik residió durante varios años en París, donde realizó estudios sobre literatura contemporánea y traducciones de obras francesas. Su quehacer poético, iniciado antes de los veinte años con la publicación de *La tierra más ajena* (1955), nos va revelando una trayectoria lírica cada vez más adensada en la reflexión trascendente, sin despojarse totalmente de las imágenes superrealistas de los primeros años: contemplación, al fin, más que palabra, de lo invisible. *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958) nos ofrecen ya una de las notas fundamentales de su obra: la condensación poética en dos o tres líneas de versos. Pero en ellos la imagen superrealista resulta, por momentos, sólo un juego, un hallazgo insólito y gratuito —«La noche bebió vino / y bailó des-

(10) En *La Nación*, Buenos Aires, 28 octubre 1973.

(11) Incluidas en la edición de *Canto de extramuros*, Buenos Aires, América Lee, 1963.

(12) Cfr. José Isaacson y Carlos Urquía, *op. cit.*, t. III, p. 13.

nuda entre los huesos de la niebla» (13)— más que la expresión formal de una real intimidad angustiada.

En 1962 aparece *Arbol de Diana*, opúsculo que descubre una auténtica y rarísima sensibilidad a través de una imaginería siempre extraña, desconcertante. La simbología, forjada en la exploración individual del silencio, impide la comunicación con el lector no iniciado en el misterio poético, o que no se entregue al milagro del canto compartido: «Yo canto: / No es invocación. / Sólo nombres que regresan» (*Otros poemas*, p. 65). Los treinta y ocho poemas, muy breves —poesía de síntesis—, nos traen un mensaje de irreparable soledad, que utiliza unas veces el juego de palabras, la aliteración, ricamente expresiva cuando se alía con la densidad significadora:

Alguna vez
alguna vez tal vez
me iré sin quedarme
me iré como quien se va (p. 33).

Otras veces es la reflexión sugerida por un dibujo o una exposición —la autora residía entonces en París— y no pocas la pura poesía: «[...] Yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada» (p. 11). La característica predominante que hemos señalado se da con insistencia en *Arbol de Diana*, y son numerosos los poemas en que la búsqueda esencial de la individualidad se torna clamor acuciante: «Vida, mi vida, déjate caer, déjate doler; mi vida, déjate enlazar de fuego, de silencio ingenuo, de piedras verdes en la casa de la noche; déjate caer y doler, mi vida» (p. 35). En este libro asoma ya el motivo del espejo como elemento de propia contemplación interior, el que tendrá reiterada vigencia en composiciones sucesivas: «[...] más allá de cualquier zona prohibida | hay un espejo para nuestra triste transparencia» (p. 37).

En *Los trabajos y las noches* (1965), primer premio de la Municipalidad de Buenos Aires, la palabra se desnuda de su temporalidad y se convierte en un territorio, en un espacio donde se aposentan «el horror y el milagro» (14). El horror de la ausencia y el milagro, en súbitas iluminaciones, del rescate de la inocencia perdida. La realidad inmediata y circunstancial —amor, olvido, tiempo, muerte— se transfiere a un plano de revelación, y la elusión de las explicaciones narra-

(13) *Otros poemas*, Buenos Aires, 1959, p. 60.

(14) Son expresiones de Ivonne A. Bordelois, quien destaca el carácter espacial de esta poesía en que cada poema es una pequeña isla, y recuerda manifestaciones de la misma Alejandra Pizarnik acerca de su trabajada labor poética, en una manera que imita el gesto de los plásticos: adhiere la hoja escrita a un muro, la contempla, cambia palabras, imagina otras y, cuando no las halla, hace un dibujo en el lugar vacío, en ascética espera de la voz deseada. En *La Nación*, Buenos Aires, 15 agosto 1965, supl. lit.

tivas nos transmite el sueño en estado puro: «El viento me había comido / parte de la cara y las manos. / Me llamaban ángel harapiento. / Yo esperaba» («Comunicaciones»).

En la primera parte, a través del despojamiento lingüístico, hay una como llamada elemental, urgente, de vida, a la vez que la manifestación dadivosa del amor. Hay un tú reiteradamente invocado, delador de su propia vida, de su memoria, «viajera postergada» («Quien alumbraba»). A él se acerca por momentos en procura de la inocencia; reclama tiernamente su voz bienhechora, «lluvia sola en mi silencio de fiebres» («Presencia»). La ausencia del ser amado se transmuta así en la sustancia poética de la primera parte: lejanía, silencio, sombras, memoria rescatada son las connotaciones líricas más sostenidas, y en ese fondo, presentidos vagamente, un rostro, una voz, un cuerpo moribundo en una «negra noche», marcan los hitos, apenas sensibles, de un camino doloroso que abre nuevas dimensiones. A un nivel de meditación trascendente se proyectan casi todas las poesías de la tercera y última parte, a partir de una elección consciente: «para reconocer en la sed mi emblema / para significar el único sueño / para no sustentarme de nuevo en el amor, / [...] para decir la palabra inocente» («Los trabajos y las noches»). Los más aparentemente ingeniosos juegos verbales tienen una profunda carga significante, como en «La verdad de esta vieja pared» o en «Las grandes palabras», cinco versos de concentrada densidad reflexiva:

*Aún no es ahora
ahora es nunca
aún no es ahora
ahora y siempre
es nunca.*

Voz sin alaridos y, sin embargo, estremecedora porque nace desde el fondo de sí misma, de su «orfandad», de un aguardar sin horizonte:

*He desplegado mi orfandad
sobre la mesa, como un mapa.
Dibujé el itinerario
hacia mi lugar al viento.
Los que llegan no me encuentran.
Los que espero no existen.*

(«Fiesta».)

Si a veces insinúa el grito ahogado en la noche insomne —«alguien apuñala la almohada / en busca de su imposible / lugar de reposo»

(«Los ojos abiertos») —, la reflexión contenida ahoga la imprecación y la nervadura central del libro nos entrega una poesía que ha traspuesto la experiencia vital a un plano de lúcida meditación:

Mañana

*me vestirán con cenizas al alba,
me llenarán la boca de flores.
Aprenderé a dormir
en la memoria de un muro,
en la respiración
de un animal que sueña.*

(«Sombra de los días a venir».)

En suma, poesía depurada en la vigilia expectante de quien tiende la mirada tras una ausencia irrecuperable, sabiendo —y sintiendo— que lo ha perdido todo y, no obstante, se atreve todavía a amar «el sonido de la luz en una hora muerta, / el color del tiempo en un muro abandonado» («Mendiga voz»).

En *Extracción de la piedra de locura* (1968) se agrupan composiciones de distintos años (1962-1966), ordenadas en cuatro cuerpos poéticos que se inician con las últimas en fecha. De forma preferentemente breve, la arquitectura literaria, caprichosa, se mueve entre la prosa y el verso. Hay piezas aisladas donde vuelven las imágenes superrealistas en un puro alarde retórico, y otras, las más, de un realismo trascendente, mágico, nutrido, como en obras anteriores, de experiencias íntimas, de noches insomnes, de sombras extrañas, de lilas y grises, tonalidades obsesivas. La atmósfera se vuelve en ocasiones alucinante, y la estridencia de una imagen cromática inusual en sus composiciones subraya simbólicamente la tristeza y la muerte: «Las damas, vestidas de rojo [...]; las grandes damas, adheridas a la entretela de mi respiración con babas rojizas y velos flotantes de sangre, mi sangre, la mía sola [...]» («Sortilegio»).

La autora intenta el rescate de su imagen, y para ello se sirve insistentemente del espejo, motivo ya señalado. «Caminos del espejo» es el título de la tercera parte, y por sus diecinueve espacios líricos transita la memoria sedienta, en procura del propio ser, de su íntima voz, en la «noche, [que] tiene la forma de un grito de lobo», en el «alba luminosa», hacia el país del viento: «Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó, pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma» (XVI). En este peregrinaje interior se verifica, en otros momentos, la superación de la soledad, el descubrimiento de la magia de las cosas y una casi comunicación mística:

«Suave rumor de la maleza creciendo. Sonidos de lo que destruye el viento. Llegan a mí como si fuera el corazón de lo que existe. Quisiera estar muerta y entrar también yo en un corazón ajeno» («Adioses del verano»). Despertar a las ofrendas, penetrar en el misterio de lo creado es el propósito de Alejandra Pizarnik; rito sacramental que la unge poeta de la música primera y del llanto que está detrás: «Es la música, es la muerte lo que yo quiero decir en noches variadas como los colores del bosque» («Las promesas de la música»). Quizá sea ésta la mejor autodefinición de su poesía.

La última entrega, *El infierno musical* (1970), retoma las constantes temáticas de los otros libros y, ya despojada del verso, en un estilo de frases rotas —«la soledad sería esta melodía rota de mis frases» («La palabra del deseo») — la autora se abandona al conjuro de las voces interiores, siempre en persecución de su yo y de la relación con los otros. La problemática existencial del mero estar, de ese «vacío gris [que] es mi nombre, mi pronombre», se nutre de la desolación raigal en un mundo sin sentido, donde «nadie se acopla con nada» («Infierno musical»). Expresión estilística de esa confusión es la alternancia desordenada de los pronombres personales. «Piedra fundamental», largo poema en prosa, es una de las manifestaciones líricas más desoladas de esa permanente inquietud de identificación que anhela un punto firme, algo seguro a que asirse; y otra vez es el retorno infructuoso a la infancia y el desfile caótico de imágenes que no abandona el malabarismo verbal y significativo: «la desilusión de encontrar pura estopa (pura estepa tu memoria)». En síntesis, nuevamente las dos líneas de su lírica: automática asociación de imágenes y angustioso buceo existencial. Ambas líneas, aparentemente divergentes —retoricismo por un lado, lirismo esencial por otro—, se explican y se unen, sin embargo, en los fines últimos de la poesía de Alejandra Pizarnik: necesidad de encontrar un lenguaje que haga tangible la soledad, porque no es la soledad lo más temible, sino el no poder comunicarla. El poema «La palabra del deseo», radiografía espectral de la soledad, es, en este sentido, bien revelador. Pero la poeta pretende algo más todavía: usar la palabra como elemento creador de espacio —la relación poesía-plástica es evidente desde algunos títulos: «Figuras del presentimiento», «Figuras de la ausencia»— y lograr mediante el sortilegio del verbo el rescate del mundo, la expresión de su verdadera realidad: «Yo lo nombré para comprobar que existe [...]», nos dice en «Los poseídos entre lilas» (IV). El mundo como proyección mágica de un lenguaje nunca oído y el poema como expresión comunicante de la soledad de la existencia son, en

definitiva, sólo una aspiración desesperanzada, un lírico clamor que se rompe en la sucesión de los dolorosos interrogantes que cierran el poemario.

NELLY CANDEGABE

También camino de búsqueda con su arrastre de dolor y soledad es la poesía de Nelly Candegabe. Pero esta vez el milagro del descubrimiento se produce, y la superación de lo individual, por identificación con la Divinidad, pone su nota de fe esperanzada, derrama su luz sobre todas las cosas y da a los versos un lirismo de acento místico que nos recuerda el tránsito por la «noche oscura» de San Juan de la Cruz. Aunque la autora sabe que su experiencia es inefable, a ella retorna en cada libro y de ella extrae el contenido filosófico y poético de sus versos. El itinerario hacia el Todo desde el sufrimiento del propio existir —«Quien renuncie a sufrir / que se retire del banquete de la vida» son los versos de Rilke que sirven de epígrafe al primer libro— se abre con la expresión, anticipada ya en la primera poesía, sin numerar, del arribo feliz, del encuentro anhelado con la luz secreta. Son tres versos maduros, hondos, que iluminan el título del poemario y su raíz:

*Llegué al linde de todos los espejos.
Y era Dios, era yo, era el encuentro
de la nada, del ser y del misterio.*

En la primera parte de *En el linde de los espejos* (1964), el cansancio que golpea en los párpados, la nada que se adhiere a la piel, el vacío de las manos que suplican sin esperanza y, sobre todo, el absurdo de los gestos diariamente repetidos («Imperativos» IV), nos hablan de un alma desesperada, perdida en un mundo sin horizonte, siempre a través del lenguaje poético que rehúsa el discurso racional y se afirma en logradas imágenes: la nada es algo concreto, viscoso, que se desliza «por las paredes / sobre mi piel, en mi gesto, en la voz [...] Danza, blandamente, por los corredores [...] se dibuja en los rostros» y, finalmente, se lleva, voraz, «el silencio de los huesos / y las voces del hombre» (II). La sombra de su cuerpo es un «viejo castillo de paredes cansadas»; su ternura, «cientos de manos / crispadas, / ansiosas, / suplicantes»; su soledad, una espada que se le clava en la piel; y su vida destrozada, «un saco viejo roído por los perros», una serie de pedazos rotos cuya unidad intentará hallar, para no quedarse en el angustioso interrogante que cierra la

primera parte: «¿Seré sólo una imagen destinada a morir?» (XIII). Y entonces es la muerte, la grande —«Era la escarcha / sobre una gran herida desolada» (XV)— y la pequeña, la que llega día a día de las manos del tiempo, el tema esencial de la segunda parte. Con callado pesar la autora nos va ofreciendo la galería de sus infinitas muertes temporales, en una de las poesías más sencillas y de más honda desnudez en estos primeros tramos existenciales:

*Recorro todas las galerías.
¡Hay tantos retratos detenidos!
[... ..]
Hay uno que me duele todavía:
es el que reconozco,
el de hoy,
el que me mira,
el que he de perder irremediablemente
en esa infinita galería
de retratos ausentes.*

(«Mis muertes», XVII.)

A partir de allí, el propósito de encontrar el sentido del ser, de reconocer en esa individualidad doliente, solitaria, desnuda, la marca del infinito. Marcha interior —y estamos en la tercera parte— hacia la «ciudad sin nombre», hacia la Revelación: «Los desatados caballos de mi alma / marchan / [...] Allí van mis caballos / y sus cascos retumban en la noche» (XXII). Pero la realidad primera y última no se alcanza sin el despojamiento. «¡Oh Mara!, apártate» (XXXI) —introducido, formalmente, con paulatina sequedad en el uso de la imagen; sin lucha y desgarramiento—. «La angustia me sigue, agazapada, sorda; / pronta a lanzarse sobre mí / como un escarabajo de puntas rojas» (XXXIV). Al fin, las fuerzas conjuradas, más como necesidad que como creencia, toman un nombre: la palabra ignorada irrumpe en un alumbramiento, «y ya no eras palabra / sino carne en mi sangre derramada» (XXXVI).

Desde esa iluminación primera se abre la vía hacia el anegamiento en la Divinidad, no sin momentáneos retornos al dolor terreno de que está abonado el camino hacia la unidad: «No resisto / esta cárcel sin sol / que me rodea. / ¡Que se abran ya todas las puertas! / ¡Quiero tu rostro en pleno / sobre mis venas!» (XLI). Plenitud que se logra en la cuarta parte donde una mística voluptuosidad vuelve otra vez a encender el verso en imágenes, y el milagro toma forma y color. Profesión de fe y amor, propuesta final para alcanzar la Revelación, es el mensaje último del libro. Pocos versos, pero densos, cargados de incitación emotiva —«¡Los pasos de Dios sobre la tie-

rra! / Viene en puntillas / temeroso de que no lo recibas» (LII)—; de urgencia vivencial, que rechaza hasta la numeración de las poesías, y se traduce en palabra desnuda, directa, reveladora:

*Una desgarradura más
para que abra tu inocencia
el último círculo
que te ciñe los párpados,
rescate al niño
que duerme en tus venas,
y creas*

(Sin número.)

Breve, incisivo el verso final, que rompe, rotundo, el ritmo sosegado, fluido de la composición. Recurso frecuente en Nelly Candegabe es este empleo del ritmo quebrado, para subrayar una idea, intuición o sentimiento. El juicio de Antonio Requeni, que aparece en la presentación del libro, nos da una sustancial síntesis de esta poesía: «Experiencia del alma, y aun física, como quería Rilke, antes que imaginación o razonamiento. Su vislumbre de una Realidad (así, con mayúscula) más allá de los límites cotidianos de los seres y las cosas, su desazón, su búsqueda, el desenlace, o más bien, enlace de un final iluminado por fulgores místicos, me ofrecieron la certidumbre de hallarme ante una poeta de verdad» (15).

«Sé que la palabra no está dicha. / No puede darse lo inasible». Son los versos que sirven de colofón al libro que acabamos de presentar, y, en procura de la palabra reveladora, Nelly Candegabe nos da su segunda entrega poética, *La piel distante* (1966), con la que vuelve a calar hondo en la angustia del ser humano, para desde allí, desde el reconocimiento de su «rostro desnudo» y su «piel distante», de su destierro de «animal sediento» de infinitud, alcanzar la pervivencia espiritual.

Significativa es la cita de Stendhal al comienzo de la obra: «La sonrisa aparece al dar vuelta la piel». La autora descubre las raíces oscuras de su cuerpo, su apego a la piel de la tierra y, a la vez, un ansia difusa de rasgar esa piel en busca de la forma infinita en la que se disuelven el tiempo y el espacio. La tensión entre el llamado elemental y esa aspiración a lo eterno, se desenvuelve en versos de ritmo sosegado, de métrica regular muchas veces, algunas de verso quebrado. Raramente, esa tensión adquiere carácter dramático; a veces es un clamor breve, intensificado en la repetición: «Agua, agua,

(15) *En el linde de los espejos*, Buenos Aires, Ismael B. Colombo, 1964.

agua / para borrar un rostro / que no me pertenece» (X). Más frecuentemente, en cambio, es la constatación poética de un proceso de despojamiento, iluminado por la fe que espera la Presencia divina. El itinerario espiritual se expresa, pues, líricamente, y la imagen señorea en todas las poesías, en ocasiones deliciosamente sensual:

*He perdido la mirada.
Me deshago de mí.
No soy yo la que respira
el viento de los astros.
Soy sombra despeñada.
En el derrumbe estallan,
desnudos, los geranios.*

(XII)

Los elementos naturales enriquecen el canto de Nelly Candegabe con sus voces múltiples, y hasta cuando entrevé la Presencia anhelada, la imagen mantiene su fuerza plástica:

*He dejado los pies en el camino
y los ojos caídos en los riscos.
Una imagen se deshizo en el río.
He extraviado mi piel; pero te he visto.*

(XVI)

Una especie de vago panteísmo desborda los límites de la piel, que se disuelve así en la naturaleza —«He sentido apretada / en tus ramas redondas / una sonrisa inmensa. / El instante se ha abierto. / Tus ramas y mis manos eran la misma esencia» (XXVII)— transformada en el tempo místico de la eternidad: «En un inmenso templo sin paredes / la eternidad revela su presencia» (XXVII). Sin embargo, la disolución en el espacio donde habitan las cosas no es la meta final: la autora necesita conocer la Palabra, encontrar los nombres para transmitir lo «inasible». A partir del poema XXX la imagen deja paso, por momentos, a la comunicación directa con el prójimo, en un propósito reiterado de incitación a la Verdad: «Yo construí mi fe / en ríos de ceniza / y no puedo guardarla» (XXXIX). Ya no es sólo la experiencia individual de la artista el sustento poético de los versos, sino el hombre, ese otro que sufre, «peregrino de las mieces y el alba» (XLI), extraviado también él «entre dos lejanías» (XLII); y el pronombre de segunda persona subraya el llamado imperioso: «detén tu marcha, construye tu alma» (XLI); «pon en movimiento la aventura» (XLVI); «madura tu soledad / escucha los sonos que ciñen la tierra. / Canta a tus manos desiertas» (XLIX).

Los poemas finales resumen la idea central del libro: hallar, a través del profundo abismo del propio ser, la forma eterna de las cosas, el verdadero nombre de lo creado, y transmitir la luz de la Palabra revelada al amigo Hombre:

*Una forma infinita
abre su verdad
sobre las cosas.
Es Dios que te aguarda
desde siempre
detenido en la línea
de tu sombra.*

(L)

El epígrafe final de San Juan de la Cruz nos confirma la relación espiritual indicada más arriba.

La comunicatividad del canto de Nelly Candegabe se hace aún más vital en el tercer libro, *El abandono de los nombres* (1971), donde tema y tono continúan la línea poético-meditativa inicial, con sus búsquedas metafísicas cada vez más conscientes y su ritmo siempre delicado y misterioso. La unidad del pensamiento y la belleza expresiva consolidan la articulación de las tres partes que, sin embargo, como tres etapas del camino de ascesis hacia la Revelación, ofrecen variantes de motivos y símbolos.

El primer paso del itinerario, el de la lucha con la vida—cuyo apego se revela en la reiteración de ciertos sustantivos como «piel» y «cuerpo»—, el de la sequedad y la aridez, se plasma en imágenes más corrosivas que las de libros anteriores: polvo, humo, escombros, estallido, son algunos de los vocablos más repetidos. La penetración en lo metafísico se profundiza y ciertas metáforas recuerdan las mejores de la literatura mística: «Desde mi infierno voy hacia los valles, / los transparentes valles que me aguardan» («La morada del hombre»). Al acento bíblico se superpone la nota sartriana—«El infierno es el hombre, es su morada»—y el ser se reconoce un exiliado en el mundo («El dolor del exilio»). Con este reconocimiento la poeta inicia un difícil camino que, entre alucinadas imágenes, la llevará a la «tierra soleada y fértil de mi alma» («La tierra fértil»). «El otro espacio», poema que cierra la primera parte, es síntesis de esa ascesis y anuncio del primer albor místico: «Atravesé el polvo sediento de mi cuerpo. / El mal estaba en mí como la yedra enferma / que ahoga el árbol que la lleva / [...] En el monte rojo de los alumbramientos / asistí al nacimiento de mi alma».

Como el ave fénix, la autora renace de sus cenizas para afirmar la vida, que está más allá de las barreras que imponen los nombres, y la segunda parte se ilumina con nuevas imágenes, siempre de acento bíblico: «álamos blancos», «lotos encendidos», «infinitos vientos de amor», tan cercana ésta del «silbo de los vientos amorosos» de San Juan de la Cruz. El resplandor crece y la poesía estalla en transparencias, en perfumes y formas: «tu cabellera dibuja sobre la arena / un bosque sembrado de aromos abiertos» («Los aromos abiertos»); «han chorreado mirra las mañanas. / La carne del árbol / me muestra su canto» («Se han movido las tardes»). A medida que nos acercamos al milagro, ciertos motivos se repiten con valor de símbolo, como el agua en «Se han limpiado las aguas» y en «El paso sobre las aguas». En la aprehensión de elementos naturales, la poeta se aleja del entorno que la rodea, y en su mundo de alegorías habitan tanto la hierba y el aroma como el almendro y el laurel. Poesía de dimensión universal en la que no importan las fronteras que separan, los nombres que esclavizan, sino el universo derramado en «infinitas presencias innombrables» («Los caballos de la noche»).

Comenzado el gozo, el verso se torna oración: «[...] Hoy me visto de rezos. / Padre nuestro que está en los cielos, / es temprano aún para secar los valles. / Padre nuestro que estás en mi carne. / El tiempo de la siembra ha venido. / En mi región florecen los almendros.» («El tiempo de la siembra»). Entusiasta celebración de la vida es la poesía con que concluye la segunda parte. Esperaríamos ahora, de acuerdo con el epígrafe de la tercera y última, que la autora traspusiera la puerta estrecha y entonara el jubiloso salmo final del gozo compartido; pero, en cambio, observamos el retorno a metáforas anteriores al «milagro» y la quiebra del tránsito místico en una nueva ascesis que se traduce en la elaboración más hermética de los motivos poéticos.

La última composición, «La profecía», resume el simbolismo de todo el libro que, desde el comienzo, plantea una serie de antítesis: muerte-vida; noche-agua; nombres-Revelación. La autora no parece haber alcanzado todavía la experiencia unitiva, y la antinomia se resuelve, más bien, en la expresión lírica de un cierto panteísmo religioso.

Hemos llegado así al final de estas notas y, después de su lectura, el juicio con que las abrimos a modo de hipótesis de trabajo

se nos torna firme convicción. Un rápido recuento de los vocablos más usados y de los acoplamientos lingüísticos más frecuentes, indican la sustancial unidad temática y la común atmósfera lírica de estas cuatro voces femeninas que ilustran, con diversidad de estilo y tono, el fértil movimiento poético argentino de los últimos decenios.

HEBE N. CAMPANELLA

Juan Carlos Gómez, 44, 2.º
BUENOS AIRES

EL HOMBRE CHIMENEA

Después de esperar, inmóvil, muchos años; de soportar soles y vientos, heladas y chubascos; de sufrir tantos climas infecundos; de aguantar ofensas y de llorar desdenes, tengo, por fin, ubicación. He llegado a lo que deseaba; soy dueño de un sitio al que no habré de renunciar; están —mis aspiraciones— satisfechas. Pedir otra cosa equivaldría a un sacrilegio frente a la trabajosa gloria de estos humos, que ascienden turbulentos en el aire sereno y ensucian el cielo, tan puro y azul.

No estoy, sin embargo, totalmente conforme. Mi vida se vio siempre corroída por el ácido de un descontento que me llevó de un lado al otro, impidiéndome echar raíces. Lo que juzgué virtud de mis años tempranos se convirtió en incorregible vicio. No puedo olvidar mis tiempos hogareños, cuando yo concentraba todo el calor de las intimidades secretas, y mi interior se llenaba con las dulces sandeces de quienes encierran su felicidad entre paredes; cuando conocí la resignación de los ranchitos, y las presunciones de las casitas con techos de tejas; cuando todos, ricos y pobres, se doblaban ante el invierno, y sólo yo mantenía la rectitud de la función importante, y la erguida silueta de quien encarna el emblema del desafío. Tampoco olvidaré aquellos mis trabajos en los barcos: jamás atravesé el océano, pero ¡qué apostura la mía en los cruceros fluviales! Me bastaba con aspirar el aire húmedo de las riberas para acrecentar el orgullo de mi posición. Un poco inclinado hacia atrás, como alejándome, altivo, de la proa, tendía con elegante indiferencia la vista hacia un derrotero libre de riesgos. Junto a mí iban gentes ansiosas de viajar sin irse del todo; negociantes con prisa moderada; muchachitos que pensaban saborear una aventura que no gustaron después; abuelos que reprimían sus temores gracias a la mansedumbre de las aguas. Entonces me inclinaba un poco más, sin que nadie lo notase, y me henchía de orgullo marinero. Pero esos tiempos murieron, y no hay manera ya de revivirlos. Ni casas ni barcos son para mí: las primeras

no me necesitan, salvo cuando me piensan como adorno; los segundos me detestan y se horrorizan de sólo nombrarme. La nostalgia, y nada más que la nostalgia, me hace evocar tales cosas. Ella ha sido mi ruina y mi cruz; por ella dilapidé mi tiempo, en el que tuve —como todos— mi única riqueza; junto a ella se desgranó mi vida, en un absurdo recuento de añoranzas. Nada me dio a cambio, excepto la certeza oprobiosa de envejecer. Fui, por algunos momentos, su bufón; a menudo, su infame lacayo; siempre, su esclavo. Hizo al fin de mí lo que quiso, y lo que también —secretamente— quería yo: una criatura estética. Silencioso y expansivo, mi existir estetizante creció en turbonadas, como este humo negro que se vuelve nube, da vueltas sobre sí mismo, hace y deshace formas esbeltas o vestiglos inocuos, se concentra o se dispersa, esboza la seducción de las curvas, se adelgaza hasta la tenuidad increíble de las criaturas celestes, y se enturbia y agolpa como los resentimientos, humo que discurre sin parar, que permanece huyendo, humo de la maravilla y el capricho, signo de la imaginación enamorada de sí misma, del ocio contemplativo impune en su esterilidad culpable, como mi vida quemada en los altares de la belleza, como todo mi tiempo hasta ahora, ido en nubes, evasivo, liviano, sin huellas, como mi esperanza entera, y mis deseos, y mis fervores, y mis proyectos consagrados a ti, inútil humo negro.

Porque muchas veces abrí el libro donde hombres anónimos dicen a otros hombres haber escrito obedeciendo mandatos divinos, emanados de un dios cuyo nombre nadie sabe, y cuya cólera y dulzura vengativa nadie ignora; porque entré a menudo en los templos silenciosos y desiertos, durante las tardes neutrales, sin oficios; porque visité esos mismos templos atestados de fieles sonámbulos y rebosantes de cánticos y cirios encendidos; porque repasé los pensamientos de los santos en procura de una confirmación para mis falsas certezas; porque escudriñé los cielos y los mares, las flores y los pájaros, los yerbazales y las orugas, las semillas errantes y el polvo flotando en la luz, sin encontrar las huellas de un creador que me curase del espanto por los enigmas multiplicados; porque me volví hacia dentro de mí mismo, como la tradición aconseja, y no hallé hombre esencial alguno, sino larvas nacidas de la vanidad, del interés o del miedo; porque nunca me atreví a orar como si hubiese oídos para la plegaria, ni a vivir como si hubiese ojos para las obras de justicia; por todo eso, y por algo más, que voluntariamente callo, reconozco mi cerrazón para la fe verdadera, y lamento el tiempo gastado en disfrutar la hermosa cobertura de la fe. De la poesía religiosa extraje ritmos, imágenes y entusiasmos pasajeros; de la liturgia, su pompa teatral, sus perfumes y su polifonía; del pensamiento de los

padres, la argumentación exacta, el brío combativo, el genio demasiado humano; de la naturaleza, la candidez criminal de creerme privilegiado por el don de la palabra; de la introspección y el ejercicio espiritual, la infundada sospecha de ser actor y público de un drama que representaba —en narcisista analogía— el conflicto insoluble del cosmos.

Todas mis actitudes han sido inconsistentes, y mis respuestas, enamoramientos estéticos. Amé la filosofía porque arrulla y deleita; la historia porque entretiene; la zoología porque divierte enseñándonos que aún no hemos perdido el cetro de la creación. Me solacé con el esplendor de las ideas, me vestí con las opiniones deslumbrantes, corrí tras las frases hechas, siempre que fuesen ingeniosas y se hubiesen sazonado con la sal de la eufonía y de la gracia imoluta. Rehuí las imposiciones del trabajo, y fui escándalo en la sociedad del dinero; desdeñé el éxito, la posición, el prestigio, y di la espalda a la simbología con que los hombres, aunque no se entienden ni se toleran, se desaman cordialmente: la posesión de bienes. Disfracé mi timidez con el culto de las exquisiteces y las superfluidades; enmascaré las fallas de mi voluntad con las tramoyas del perpetuo admirar; odié el cálculo matemático, porque pedía exactitud; las disciplinas empíricas, porque exigían sensatez; las empresas comunitarias, porque ponían al desnudo mi vergonzante resistencia a ser útil. Llegué a la aberración de repudiar las manos: nunca las juzgué capaces de estarse sin hacer nada. Renegué del corazón: reposar, para él, es morir. Aborrecí los pies: aun danzando se apoyan en la tierra. Pretendía justificar mis predilecciones con trascendentalismos y mis antojos con profundidades metafísicas. Apelaciones tales, sin embargo, nada podían justificar; también la metafísica y las profundizaciones adquirirían en mí el tornasol irresponsable de la estética. Jugando con todo, por nada me jugaba. Vivía en continuo simulacro: me arrogaba los derechos del artista, sin asumir su sacrificio ni aceptar sus padecimientos. No faltó quien me tuviese por ermitaño, y me observarse a distancia, con respeto cauteloso. No era yo ermitaño sino al modo en que cierto cangrejo lo es: oculta sus partes blandas en sólidos cadáveres ajenos, y transcurre así vagando de refugio en refugio.

Por eso veneré en silencio a los hombres que fuman. Eran mis cómplices en un mismo y plausible delito; eran mis cofrades en una mezquina ceremonia inocente. Eran, como yo, seres dispuestos a echar lo que casi no tiene peso y a permitir que subsistiera cuanto había que expulsar. Me extasiaba ante sus gestos pausados: arrojaban humo por boca y narices en todo momento. Nunca se pregun-

taban por qué lo hacían, ni qué beneficio seguiría a un acto tan hermosamente gratuito. Los veneraba envidiándolos. Echaban humo sin remordimientos, y gozaban, con valentía, todas las prerrogativas de la nostalgia. Yo he vivido, también, echando humo; pero cada turbión mío iba espesado por el trasfondo amargo de una nostalgia a la cual se pedían cuentas y ennegrecido por el hollín abundoso de los remordimientos.

(En aquellos tiempos era un humo blanquecino, adelgazado, receloso; subía en delicadas volutas hasta disiparse en un cielo crepuscular; brotaba sin ofensas y aceptaba humildísimo su condición; tenía a veces la transparencia y el ensimismamiento pensativo de las ofrendas; iba aligerado por la melancolía juvenil, que se levanta siempre sin más estímulo que su propia alegría; podía estar horas y horas discurriendo por el aire: no había cosa capaz de vejarlo ni presiones suficientes como para pervertirlo; parecía independiente de toda atmósfera: él mismo creaba sus vientos, sus temperaturas, sus estáticas quietudes. Era como una primavera recién descubierta; el eco de las arboledas con hojas nuevas; el filtro de la luz y el proyector de tenuísimas penumbras. Era, en aquellos tiempos, el humo del amor. Pergeñaba mil rostros, pero ninguno grababa. Entre sus anillos y sus columnas inmóviles me embebecía en bosquejar gestos y siluetas; cabelleras encrespadas o lacias; brazos seductores y tiernos; miradas entristecidas o ardientes. En seguida borraba tales formas con nuevas columnas de humo, junto a las cuales se insinuaban las adolescentes que celebraban mis caprichos, que alimentan mis vanidades y que acataban mis despotismos. El humo aquel era la barrera de mis sueños: ninguna jovencita de carne y hueso prevalecería contra ellos. De los huesos y de la carne conservaba yo nada más que el lacerante deseo; de la voluntad de las muchachas, sólo la que me halagaba; de sus elecciones y juicios, los que confirmaban la cerril libertad de mis soledades. Amaba no como hombre, sino como esteta. Inventaba criaturas femeninas, y las proyectaba en algún rostro visto apenas en la temida realidad. Luego iba configurando musas que se convertían en símbolos y después en mitos. Al fin quedaba deliberadamente atrapado por mi imaginación, y a nadie amaba, salvo al producto de mis humeantes desvaríos. Detestaba la compañía, y me torturaba el aislamiento. Mis amores salían de los libros, y a ellos me remitían. El humo de aquellos años revelaba un ser retraído, con una carga intolerable de ingenuidad y orgullo; al mismo tiempo delataba a alguien que había perdido la inocencia. Estaba resuelto a no transigir con esa zona imprevisible y oscura que es la libertad ajena; me había decidido a ser el creador de una mujer a quien buscaba en

vano, el Adán que sacrificaba una costilla con tal de lograr un paraíso hecho mujer. Pero mis adolescentes nunca habían existido, salvo en el paraíso engañoso del arte. No tengo, sin embargo, nostalgia por ellas, a quienes desconocí; añoro, con dolorosa gula, las noches en que lo eterno femenino me llegaba de la música, de las brisas sonoras, de bien medidos versos o del rumor del oleaje lejano; añoro la fuerza con que confiaba en mi don generador; añoro aquellos tiempos que me parecieron tan míos, y que hoy los siento desolados y tristes, perversos y estériles, como aquel humo liviano y juvenil, entre cuyas volutas desfilaron tantos rostros, pero en el que sólo permanece, como una reconversión el rostro de nadie.)

Después vino la estación en que no quise echar humo. Fue mi cautiverio en el Egipto ardiente de los rechazos y las rebeldías; fue mi diáspora entre los apetitos extranjeros y esclavizadores; fue mi amargura encubierta por desdenes, mi descreimiento inmaduro, mi claudicación metamorfoseada en cinismo. Sabía que negaba mi condición, y con ella, mi destino; sabía que había emprendido la tarea de aniquilarme, cortando lazos con todo y borrándome del mundo. Pero redoblaba mi empeño en no echar humo, en no manifestarme ni abrirme hacia nada ni hacia nadie. Mi decisión se volvía tanto más rígida cuanto más agudamente comprendía que me estaba destruyendo. Había entrado en el vértigo que crecía tras cada hora de disipación; buscaba sucedáneos en los juegos y en los espectáculos, en el adormecimiento y en el vino. Escapando de las postrimerías, no hacía más que acelerarlas; transando con los que parecían poderes, no pactaba sino con la nada. Sentía desprecio por quienes, bien enclavados en sus orificios, sin protestas, echaban humo al unísono, con unción y con ritmo. Era un desprecio vicario y cobarde: sin osar decírmelo, me autodespreciaba. A veces decidía, recobrándome, trabajar en otras cosas. De nada me servía: yo estaba fabricado para el humo. Para atraerlo hasta mí, para llenarme de él y lanzarlo al aire libre. Soporté así no sé cuánto tiempo; perdí mi orgullo y me envilecí de prisa; cambié de ciudad, cambié de barrio, cambié de forma y color. Llegué a habitar suburbios sórdidos; me junté con individuos desclasados y exprimidos; compartí el exilio con los trastos inútiles y con los desperdicios de una sociedad impávida y cruel; me hundí en el egoísmo feroz de mi negativa, me conocí como un objeto sin objeto, como chatarra en que nadie repara, como cosa incomprensible, liquidada y absurda. Entonces, desde el fondo de la miseria, acepté mi vida: ser algo solamente transitivo.

Entonces fue el estupor, la alegría y el renacimiento; emergí desde las tinieblas, me abrí a la luz de la comprensión y aprendí que podía

resolver mi vida no en las imágenes dolosas del humo, sino en la fuente que lo producía; entonces descubrí mi semejanza.

Había una criatura que, como yo, echaba humo; otra existencia atribulada y solitaria, como yo; otra desazón que esperaba transfigurarse en plenitud y armonía, como también yo había esperado. Aquel humo suyo, danzarín y tierno, se anudaba de veras con el mío, lo acunaba y lo alzaba hasta las nubes, le daba la gracia que necesitaba y le quitaba la áspera negrura del orgullo y del hastío. Más liviano y más ágil, dominaba, sin embargo, al mío: lo asumía y lo encauzaba, y hacía de él, al fin, el pabellón de la responsabilidad y la paciencia, y el humo viril de la fecundidad. Aquel humillo fascinador se había escondido entre mi turbulenta humareda, y desde allí guiaba y prevenía, ordenaba y amaba. Siendo más débil, me fortalecía; teniendo más pura tristeza, me complacía y exaltaba; necesitando protección, me sostenía. Echábamos humo juntos, y juntos veíamos ascender, unidas, aquellas volutas parejas, aquellos contrapuntos erguidos, aquellos remolinos complementarios que amagaban formas y las borraban, delineando contornos, arabescos, curvaturas, enigmas, trazos del querer, miradas matinales, vivaces y dulces, gestos augurales, para fijar después todo eso en los rostros risueños, frescos, inocentes de nuestros hijos.

Aquí estoy ahora, afirmado en mi ubicación, queriéndola para siempre. Decidí ser transitivo, que es lo único que podía ser. Vivir vida solidaria y permitir que por mí pase el alma, el deseo, la esperanza, la voluntad de los otros. Soy instrumento, pero no me era lícito aspirar a una suerte diferente. Soy mero canal, pero estoy en paz con mi conciencia. Soy un largo tubo, pero cumplo noblemente una función. Soy una entidad sin perfil ni forma humana, pero expelo los residuos del humano trabajo. Soy, al fin, esta oscura y común chimenea de fábrica, ocupo tan sólo mi sitio y no me quejo demasiado.

(A veces se ciernen, sobre las negras nubes que vomito diariamente, fantasmas de la memoria, exigencias grotescas, monstruos que pretenden una imposible encarnación. Pero conozco sus miserias y sus embustes, y permanezco en mi puesto, con la convicción serena de que sólo los límites redimen y los deberes asumidos purifican y liberan. Son formas llenas de delicias; sirenas humosas que tientan; gérmenes de nostalgia que luchan por renacer; rostros de otros tiempos que me embelesan; compañías que endulzaron muchas de mis horas; seres que un día fueron niños y hoy no sé qué pensarán, cuándo habrán empezado a odiarme o a dejar de sentirse apoyados por mí. Procuran cercarme, llegan para asediarme y someterme, ansían plantar su bandera allí donde saben que soy expugnable: la insatisfacción

y el dolor. Pero no reparan en este humo mío, densísimo y honesto, con el cual quebranto los cercos, y rompo todo asedio, y restaño la sangre de mis heridas, y las cicatrices, y me yergo sobre el techo de la fábrica dando curso al humo trabajoso; acrecentando los nubarrones que manchan, con el esfuerzo y la austeridad de los hombres, la frialdad del cielo inaccesible; conectando el mundo de abajo, que antes nunca atendía, con el de arriba, que tanto me cautivó; hinchiéndome de gozo al sentir cómo suben por mi interior los afanes de las gentes sencillas, las secretas historias de quienes la historia desdeña, el ardoroso trajinar de los que alimentan el fuego junto a los hornos, entre resplandores rojizos y atmósferas de infierno; abriéndome a la vida subterránea tantos años postergada, al fragor de los metales, al batallar de las llamas y a los ríos de carbones encendidos; aspirando las emanaciones de cuantas fealdades imprescindibles han sido relegadas por los desprecios soberbios, las vanidades estetizantes y los narcisismos demoníacos; elevando lo que nunca tuvo elevación y lo que siempre careció de dignidades altísimas; difundiendo ante los ojos de todos cuanto había quedado oculto para todos los ojos; sirviendo a la vez de escape y de vía ascendente; contentándome con mi ubicación definitiva; convirtiendo mis recelos y mis culpas en este humo negro que no es necesario reverenciar ni adorar para obtener la comprensión y la misericordia de que sean capaces los hombres.)

ALEJANDRO PATERNAIN

Beyrouth, 1274
MONTEVIDEO (Uruguay)

RELACION HOMBRE-NATURALEZA

Su expresión en la obra de dos novelistas contemporáneos: E. M. Forster y Miguel Delibes

Todas las mitologías antiguas, así como la revelación cristiana, admiten la aparición del hombre en una naturaleza ya creada, una confrontación humana con las fuerzas naturales, un intento de adaptación a ellas. El don racional de la inteligencia hace que el hombre se adueñe progresivamente de los recursos naturales y los explote en beneficio suyo. Pero la Naturaleza, obra de los dioses, diosa ella misma, continúa poseyendo una misteriosa superioridad en sectores que al hombre le es difícil domeñar. De ahí deriva su papel de fuerza viva, poderosa, con o frente al hombre. Y de ahí el papel de ambos en relación mutua.

Para las civilizaciones antiguas, la Naturaleza tiene el carácter de un poder irresistible e inexpugnable. Gaia, la Tierra de la mitología griega, empieza a engendrar sola, sin precisar el concurso de varón. De ella procede todo lo que va a poblar sucesivamente el universo: montañas, mares, dioses, hombres... Es la fuerza vital por excelencia, origen del estado de caos y confusión, en el que dioses posteriores, procedentes de ella, han de poner orden. La personificación de la Naturaleza como elemento productivo, maternal, generador—frente al carácter de naturaleza cósmica de Gaia—la va a encarnar la diosa Demeter, y numerosas son las referencias a ella en la literatura universal, como diosa madre, símbolo de fertilidad, que preside el nacimiento y desarrollo de las especies del reino vegetal. El hombre, enfrentado desde su nacimiento con esta fuerza, que le rodea en mil formas diversas, encuentra imposible prescindir de su relación con ella. Hasta las literaturas intimistas contemporáneas, en las que el personaje se encierra en su yo y constituye la única presencia, en aparente ignorancia de estímulos exteriores, dejan entrever un resquicio por el que se filtran sutilmente elementos del mundo físico.

Todo esto explica la relevancia del papel desempeñado por el concepto Naturaleza—abarcando dicho concepto toda forma de criatura natural no racional—en la evolución de la literatura. Unas veces como marco o andamiaje de la acción, otras como protagonista, otras como inspiración y muchas como suministradora inagotable de símbolos. Los mitos clásicos están estrechamente relacionados con elementos y fuerzas naturales. La invasión del espíritu humano por obra de la naturaleza y sus manifestaciones concretas conducen a una deificación de éstas, a una total identificación con el hombre, a un absoluto panteísmo. La raíz de éste se halla en la transposición de la lógica y apasionada admiración hacia los objetos y bellezas naturales, en un deseo irresistible de perderse en ellos, como en espíritu «*by which they lived and moved and had their being*» (1).

Esta presencia de la Naturaleza y las varias modalidades del papel que, con relación al hombre, representa tienen una expresión literaria, cuya evolución es tan evidente como la del concepto mismo. De las épocas primitivas, carentes de un testimonio escrito coetáneo, sabemos mediante el auxilio de otras ciencias. Estas nos revelan la importancia de las fuerzas naturales y la reverencia, admiración y temor que su contemplación suscita en el hombre primitivo. La relación del hombre con otros hombres asume un papel secundario. La total identificación con el suelo en que vive es inherente al hombre prehistórico o al hombre de cualquier época con atavismos fuertemente enraizados. Hecho ilustrado, por ejemplo, por el tipo delibeano del tío Ratero—*Las ratas*—, para quien supone más su pedazo de tierra que cualquier comercio o comunicación humanos.

La civilización clásica atribuye a la Naturaleza un papel más benévolo. Ciertamente que los mitos grecolatinos constatan la posibilidad de violencia en las fuerzas naturales y que los cataclismos desencadenados por la ira de los dioses mantienen en guardia al hombre creyente; pero refiriéndonos a una sociedad más indiferente a las leyendas supersticiosas, podemos afirmar que la Naturaleza se ha dulcificado y que su actitud en relación con el hombre es más meliflua. Los mitos de Prometeo y el fuego, de Pan y sus sátiros, no llegan a desposeer a la Naturaleza de ese carácter benévolo, como morada de paz y serenidad, refugio de inquietudes, eco de lamentaciones y diálogos de amor. Los *Idilios*, de Teócrito, con los que «entra, por fin, en la literatura griega la Naturaleza, concebida no exclusivamente como una diosa, sino como las formas vivas y adorables de la tie-

(1) Arnold, Matthew: *Literature and Dogma*, 2.ª ed., London, 1873, p. 29. La cita es original de George H. Thompson en *The Fiction of E. M. Forster*, Detroit, 1967, p. 251.

rra (2); las *Geórgicas* y *Bucólicas*, de Virgilio, y las *Odas*, de Horacio, pintan una Naturaleza amiga y confidente del hombre, muy diferente de aquella que en sus principios tuvo que tratar de domeñar.

La Edad Media supedita la relación hombre-Naturaleza a la relación hombre-Dios y considera al mundo natural como una obra más del Creador, instrumento a veces de su ira para amedrentar al hombre y hacerle escuchar sus profecías y augurios (3), cantera de símbolos y alegorías religiosas otras.

La novela y poesía pastoriles de los siglos XV y XVI resucitan el concepto clásico, con un énfasis mayor en el valor supremo del hombre. Este halla en la Naturaleza un eco del que espera—por su mera presencia—una comprensión de sus sentimientos. No es la identificación, sino una *otherness*, a quien se acude en busca de solaz y consuelo. La naturaleza es testigo de los sufrimientos del poeta. Todo rezuma el sabor inefable de la armonía entre el paisaje y la emoción del hombre. Este busca en aquél una evasión y un remanso. El artificio pastoril ha creado una imagen arcádica, donde el poeta puede hallar el consuelo que le ofrece una comprensiva Naturaleza. El universo de los poetas y novelistas del siglo XVI está poblado por refinados pastores en una no menos refinada Naturaleza (4). La narración o el verso están salpicados de alusiones mitológicas. La *Arcadia*, de Sidney; *The Shepherd's Calendar*, de Spencer; las *Eglogas*, de Garcilaso, y las *Odas*, de fray Luis de León, suponen una valiosa ayuda para la valoración de este concepto hombre-Naturaleza.

Pero son los románticos los que confieren a la Naturaleza el papel más relevante que había representado hasta ahora en la literatura. La Naturaleza llega a convertirse en objeto amado, con quien se anhela la identificación, en una confusión de personalidades. Olas, acantilados,

(2) Durant, Will: *La vida de Grecia*, vol. II. Trad. de Luis Tobío, Buenos Aires, 1945, p. 333.

(3) Recordemos la descripción del Robledo de Corpes, que profetiza un inminente episodio de crueldad humana:

... los montes son altos; las ramas pujan con las nuoves e las bestias fieras que andan aderedor...

o los siniestros portentos obrados en la naturaleza para anunciar la muerte de Roland, en la *Chanson de Roland*. En los romances castellanos la Naturaleza asume a menudo este carácter profético y ominoso. Cuando el infortunado rey Rodrigo, recién consumado el crimen de seducción de la Cava, origen de la ruina de España, duerme en su tienda, la Naturaleza rezuma trágicos agüeros:

Los vientos eran contrarios; / la luna estaba crecida. / Los peces daban gemidos / por el mal tiempo que hacía. / Cuando el buen rey Don Rodrigo / junto a la Cava dormía.

(4) *Rather than imposing a total harmony on nature, pastoralists in the main tradition usually suggest that paradise is beyond the reach even of poetry. It stands apart as the poet tries to imagine it, so that his description of it becomes a selfconscious artifice.*

Toliver, Harol E.: *Pastoral Forms and Attitudes*, University of California Press, 1971, p. 13.

colinas, árboles, son no ya el telón de fondo o el interlocutor comprensivo, sino el objeto de la pasión del poeta. El estado de arrobó y éxtasis inherente a la identidad con la Naturaleza es una experiencia mística en la que el Dios se ha identificado con el universo. En las literaturas inglesa y española del romanticismo, que, por lógico proceso de continuidad hasta la fecha, son las que más nos interesan, hay abundantes muestras de este estado de identificación—o identidad—con la Naturaleza. El amor de Wordsworth por el mundo natural, por los campesinos, por todo el que vive en íntimo contacto con la tierra, desemboca en un místico panteísmo. Shelley, en su *Ode to the West Wind*, exclama extasiado ante la inminencia de la comunión hombre-Naturaleza:

...*Be thou, Spirit fierce.*
My spirit! Be thou me impetuous one (5).

Byron siente una pasión irrefrenable por la Naturaleza, una pasión auténtica y honda, que expresa en efusiones líricas. Según Esteban Pujals, es «un amor que respira panteísmo»:

Are not the mountains, waves and skies,
a part
Of me and of my soul, as I of them? (6).

Bécquer y Rosalía de Castro imprimen a las descripciones del paisaje una nota de melancolía y de intimidad, suavizando los delirios panteísticos románticos, poco frecuentes en la poesía romántica española. La Naturaleza es la amada o el amado imposibles, a quienes dirigen sus cuitas o de quienes reciben sus lamentos.

A finales de siglo, la difusión en Europa del naturalismo francés nos trae una nueva acepción de la Naturaleza, a la que el escritor atribuye un papel determinante en la formación del individuo, hasta el punto de que éste se halla condicionado por el ambiente o naturaleza en que ha nacido y se ha criado. Los personajes de Zola son como trágicos robots puestos en movimiento por un mecanismo al que no se puede dar marcha atrás. Los campesinos de Blasco Ibáñez están predestinados—como los hijos de Alvargonzález, en el poema de Antonio Machado—a actuar y obrar conforme a unas normas tácitamente impuestas por el suelo en que viven. El vaho que emana esa tierra es su aliento vital, el que finalmente los sofoca y lleva a la destrucción.

(5) Shelley, P. B.: *Ode to the West Wind*, incluida en *Golden Treasury of Songs and Lyrics*, ed. Francis Palgrave, London, Macmillan, 1955, p. 326.

(6) Pujals, E.: *Espronceda y Lord Byron*, 2.ª ed. Madrid, C. S. I. C., 1972, p. 270.

El siglo XX, con el desarrollo del racionalismo y un nuevo modo de aplicar la facultad crítica y elucidar problemas, abdica las creencias en la existencia de un espíritu gemelo al humano en el seno de la Naturaleza. Pero mantiene una relación positiva con ella. Los escritores la incorporan a su obra, ya directamente, ya en forma de mito o símbolo. Raras veces se prescinde de esta relación con el mundo natural, y de su efecto y repercusión en el desarrollo de los caracteres o en la filosofía que se desprende del tema. Poetas como Federico García Lorca crean un mundo exuberante del vigor de las fuerzas naturales o víctima de su inflexibilidad. Sin llegar a estos extremos, la mayoría de ellos acusan una penetrante consciencia del papel que la Naturaleza puede desempeñar en la evolución de la historia de los seres humanos. La generación del 98 llega a una plausible identificación de los términos de la ecuación hombre-tierra, alegando que en la interdependencia de uno y otro se halla la raíz del problema de España. La Naturaleza es tema de inspiración, más en su forma ética que en la estética, como elemento formativo del carácter. De ahí la sobriedad y precisión del lenguaje utilizado en la descripción del paisaje castellano, paisaje en que se plantea el hombre el problema de la existencia.

POSICION DE FORSTER Y DELIBES EN RELACION CON LA NATURALEZA

Las semejanzas en la interpretación del concepto Naturaleza y en el establecimiento de su relación con el ser humano no proceden, ni en Forster ni en Delibes, de una postura o actitud de grupo. Es una coincidencia basada en una actitud personal y no de escuela, y la contingencia lógica de su semejanza con otras posturas individuales no excluye lo singular de dicha actitud. En lo que se refiere a Forster, recordemos la afirmación de Harold Toliver, refiriéndose al papel del paisaje en novelistas ingleses anteriores a él:

Before Hardy, the natural scenery of the novel is not usually related dynamically to human motive and action... (7).

y en cuanto a ciertas tendencias de la novela contemporánea, es oportuno constatar que el extremo objetivismo del *nouveau roman*, que ha tenido numerosas repercusiones, se rebela contra la íntima relación hombre-Naturaleza, que encontramos en Delibes y que existía ya en

(7) Toliver: *Pastoral Forms*, p. 274.

Forster —*Howards End*—, y criticando la actitud de mutua imbricación —*L'univers et moi, nous n'avons plus qu'une seule âme, qu'un seul secret* (8)—, aboga por la objetivación del paisaje. Esta distinción enfrenta a Delibes con novelistas contemporáneos suyos, como García Hortelano y, en menor escala, en cuanto a la deformación paisajística con el Sánchez Ferlosio de *El Jarama*. Nos hallamos, pues, ante dos novelistas que, con tradiciones distintas y sin razones válidas ninguno de ellos para adoptar una misma actitud en su manera de incorporar el citado concepto, coinciden en sus ideas básicas y en la manera de expresarlas, con las lógicas y contadas divergencias, que no inviolan la comparación.

a) *La Naturaleza como puro elemento estético*

Empecemos haciendo la necesaria salvedad de la Naturaleza como paisaje y la Naturaleza como fuerza, poder y acepciones similares. La primera acepción es común a la mayoría de los novelistas y se limita al uso del mundo natural como un elemento más en la elaboración formal de la novela. Este elemento llega a considerarse imprescindible en cierto tipo de novela para ubicar la acción e incluso para presentar a los personajes. Momentos cumbres en el desarrollo de la novela solían —y suelen— estar precedidos por una descripción de paisaje; es una técnica de propósito múltiple. La novela contemporánea va prescindiendo cada vez más de descripciones innecesarias de paisaje. Es este concepto de superfluidad el que voy a utilizar como criterio de mi análisis. ¿Son numerosas en Forster y en Delibes las descripciones superfluas de paisajes? ¿Sirven todas ellas un propósito estético? ¿Con qué frecuencia es su utilidad *solamente* estética? Naturaleza, hombre, conceptos, sentimientos, están a veces tan inextricablemente imbricados unos con otros, que la posibilidad de aislarlos es remota.

En las dos primeras novelas de Forster —para más precisar, en las dos novelas de ambiente italiano—, las escasas descripciones de paisaje son parcas, concisas y encaminadas todas ellas a emplazar, con carácter de causalidad, una situación determinada. Abunda en ellas el diálogo, en detrimento de cualquier divagación lírica en torno a los encantos de la Naturaleza. Estas divagaciones las hallamos sugeridas, contenidas, en *The Longest Journey*, cuando Rickie, su protagonista, se extasía en la contemplación del paisaje de Wiltshire, o en *Howards End*, cuando Forster describe los bellos panoramas de Shropshire, de-

(8) Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*, París, 1963, p. 51.

leitándose, en boca de Margaret, ante la perspectiva de habitar en Oniton, donde ... *the rivers hurrying down from them to England, the carelessly modelled masses of the lower hills, thrilled her with poetry* (9). Pero la reticencia de Forster en lo que respecta a las descripciones de paisajes *per se* se rompe en *A Passage to India*, donde abundan, proliferan y hasta se repiten los cuadros descriptivos de paisajes de todo tipo: las riberas del Ganges, la Naturaleza inhóspita en torno a las cuevas de Marabar, el cielo, la vegetación, la aldea de Mau, donde se celebra el famoso festival hindú. No todas estas descripciones son relevantes. En sus historias cortas el paisaje cobra un aspecto clásico y mitológico, y lo vemos poblado de sátiros, ninfas, dioses... *The Story of a Panic* discurre en el ambiente de exultación dionisiaca, creado por la jubilosa aparición de Pan. *The Story of a Siren* describe la misteriosa revelación de una sirena en las aguas del Mediterráneo. En *The other Side of the Hedge* su protagonista ha de elegir entre la existencia temporal prosaica y una existencia eterna, ilimitada, donde los sentidos *perceived the magic song of the nightingales, and the odour of invisible hay, and stars piercing the fading sky...* (10). Aun aceptando el hecho de que este tipo de naturaleza imaginaria tenga una intención simbólica, que examinaré más adelante, el detalle y esmero de algunas de estas descripciones es preeminentemente estético (11).

Sin olvidar que nos referimos ahora al uso de la Naturaleza con el citado propósito estético, no es aventurado afirmar que en la primera mitad de la producción de Delibes es mayor la incidencia de este tipo de descripción. En *La sombra del ciprés es alargada*, los cuadros que pintan las diferentes facetas de la ciudad de Avila tienen —algunos de ellos— un fin puramente decorativo. Más obvia es esta superabundancia y prolijidad en la segunda parte de esta novela en descripciones marítimas, por ejemplo, plagadas de adjetivos, sinónimos, metáforas, símiles. El ritmo es moroso e insistente; el paisaje llega a ocupar el eje de la narración. En *El camino*, los cuadros de la vida rural son certeros y dotados de un singular encanto y belleza. Unos son esenciales para el desarrollo de la narración y la ambientación de personajes y sucesos. Otros son puramente decorativos, pero su tersura contribuye a la fluidez del relato.

La apoteosis en las descripciones de la Naturaleza tiene lugar en *Diario de un cazador*, donde el dominio que Delibes posee de los

(9) Forster, E. M.: *Howards End*, Penguin, London, 1941, p. 203.

(10) Forster, E. M.: *Collected Short Stories*, Penguin, London, 1954, p. 40.

(11) Excluyo deliberadamente de esta enumeración los libros de viajes por ser la descripción de paisajes uno de sus fines, no un instrumento.

recursos del idioma castellano es ostensible. La profusión de términos extraídos del vocabulario rural es asombrosa, y su utilización, sorprendentemente poética. Las escenas de la caza de la perdiz y el cambio de la fisonomía del monte con el transcurso de las estaciones son un prodigio en su género.

A partir de *La hoja roja*, las descripciones de la Naturaleza escasean. El hecho de que esta novela, como las dos que la precedieron, *Aún es de día* y *Mi idolatrado hijo Sisí*, discurran en ambiente urbano, no es relevante, puesto que también faltan las descripciones del medio provinciano, a no ser que tengan un propósito determinado. El eje de la narración se condensa en el diálogo, o más adelante como en *Cinco horas con Mario*, en el monólogo. Se eliminan elementos superfluos que distraigan la atención. En *Las ratas* y en *Viejas historias de Castilla la Vieja*, el paisaje o medio rural cumple un objetivo: es el factor determinante. Y en *Parábola del náutico*, su papel es más complejo, como veremos más adelante.

b) *La Naturaleza, con otras acepciones*

La acepción que más abunda en ambos novelistas es la de la Naturaleza como, o bien eco o reflejo de los sentimientos humanos, o bien suscitadora de determinados estados de ánimo; es decir, la interpretación romántica de la comunicación hombre-Naturaleza.

En *La sombra del ciprés es alargada*, Pedro, niño o adulto, confiesa repetidas veces la influencia que la Naturaleza, el cambio de las estaciones, la hora del día, tienen en su estado de ánimo, o la forma en que dicho estado de ánimo altera el aspecto de la Naturaleza:

La irradiación que a aquellas horas se desprendía de la Naturaleza tonificaba nuestros espíritus para el resto del día... (p. 56).

Había algo en la luz de aquel día que rimaba perfectamente con el ambiente de la ciudad. Quizá todos lo notásemos inconscientemente. Y de aquí nuestro silencio; un silencio que parecía desusado, blanco, poroso... (p. 66).

Una campana rompió, de pronto, el silencio de la madrugada, llamando a la primera misa. Era un tañido alegre, retozón, pero mi ambiente interior lo transformaba en lóbrego (p. 116).

Las montañas altas se empinaban por encima de la niebla, empujadas por un ansia de libertad. Ellas querían luz y aire, como un tísico sediento de anchos horizontes. Y lo buscaban arriba, por encima de las miserias de unas nubes grises que galopaban con sus vientres pegados a la tierra. Respiré hondo, porque

me pareció que también a mí me presionaba una sensación de asfixia... (12) (p. 279).

Como Pedro, Rickie—*The Longest Journey*— acusa el estado, las alteraciones y las fases de la Naturaleza:

Rickie was open to the complexities of autumn: he felt extremely tiny—extremely tiny and extremely important; and perhaps the combination is as fair as any that exists (13).

Los niños de *El camino* son un perfecto exponente de esta mutua repercusión emocional hombre-paisaje:

La pequeña historia del valle se reconstruía ante su mirada interna, ante los ojos de su alma, y los silbidos distantes de los trenes, los soñolientos mugidos de las vacas, los gritos lúgubres de los sapos bajo las piedras, los aromas húmedos y difusos de la tierra, avivaban su nostalgia, ponían en sus recuerdos una nota de palpitante realidad (p. 180).

Si la Mica se ausentaba del pueblo, el valle se ensombrecía a los ojos de Daniel, el Mochuelo, y parecía que el cielo y la tierra se tornasen yermos, amedrentadores y grises. Pero cuando ella regresaba, todo tomaba otro aspecto y otro color... (14) (página 123).

También la Guindilla mayor proyecta al paisaje la felicidad de sentirse deseada y amada:

La Guindilla mayor acababa de descubrir que había belleza en el sol escondiéndose tras los montes y en el gemido de una carreta llena de heno, y en el vuelo pausado de los milanos bajo el cielo límpido de agosto y hasta en el mero hecho de vivir (15).

En un estado de ánimo vecino al amor, Lucy Honeychurch—*A Room with a View*— experimenta la influencia emocional de la Naturaleza—*for the first time she felt the influence of spring* (16)—. George mezcla en su apasionada visión la Naturaleza y la mujer amada:

He saw radiant joy in her face, he saw the flowers beat against her dress in blue waves. The bushes above them closed... (17).

(12) Delibes, Miguel: *La sombra del ciprés es alargada*, Destino, Barcelona, 1948.

(13) Forster, E. M.: *The Longest Journey*, Penguin, London, 1960.

(14) Delibes, Miguel: *El camino*, 8.ª ed. Destino, Barcelona, 1968.

(15) Delibes, Miguel: *El camino*, 8.ª ed. Destino, Barcelona, 1968.

(16) Forster, E. M.: *A Room with a View*, Penguin, London, 1955.

(17) Forster, E. M.: *A Room with a View*, Penguin, London, 1955.

El respeto y la devoción de Forster hacia la Naturaleza y la convicción de su asociación con el hombre, permean su obra. Esta interdependencia o comunión es fuente de enriquecimiento mutuo. *Destroy the old association between the land and the men who love her and you break a vital link with the instinctual life, with that sense of an ancient and unbroken heritage from the past which creates and enriches our cultural symbols* (18), dice Wilfred Stone, refiriéndose a los sentimientos de Forster. El amor de éste por la tierra inglesa —tácito o explícito— es evidente en su obra, con un elemento de nostalgia por épocas anteriores, en que la comunicación hombre-tierra era más íntima. Ilustración de este hecho son los nombres geográficos, elegidos por hombres primitivos, que guardan una relación más auténtica con la Naturaleza que describen y cuya significación va debilitándose:

Thousands of years before the Britons came, the ash grew at High Ashes and the holly at Holmwood and the oak at Blinoak Gate... (19).

Confirmando el hecho de que esta interdependencia era más íntima en tiempos remotos, veamos cómo la figura delibeana del Tío Ratero —*Las Ratas*—, hombre socialmente primitivo, está voluntaria e irremediabilmente vinculada a su medio geográfico:

La cueva, a mitad del teso, flanqueada por las cárcavas que socababan en la ladera las escorrentías de primavera, semejava una gran boca bostezando. A la vuelta del cerro se hallaban las ruinas de las tres cuevas que Justito el Alcalde volara con dinamita dos años atrás. Justo Fadrique, el Alcalde, aspiraba a que todos en el pueblo vivieran en casas, como señores. Al Tío Ratero le atosigaba:

—Te doy una casa por veinte duros y tú que nones. ¿Qué es lo que quieres entonces?

El Ratero mostraba sus dientes podridos en una sonrisa ambigua, entre estúpida y socarrona:

—Nada —decía (20).

Semejante es la relación de Stephen —*The Longest Journey*— con la tierra, a la que pertenece. *Even his bastardy in some ways symbolizes his «naturalness», his closeness to the earth; he is the embodi-*

(18) Stone, Wilfred: *The Cave and the Mountain: a Study of E. M. Forster*, OUP, London, 1966, p. 14.

(19) Forster, E. M.: *Abinger Harvest*, Penguin, London, 1967, p. 370.

(20) Delibes, Miguel: *Las ratas*, 6.ª ed. Destino, Barcelona, 1971, p. 10.

ment of nature made man (21). Es en el campo, rodeado de bellezas naturales, donde Stephen se siente colmado, realizado.

En las historias cortas de Forster encontramos analizado con más detalle ese poder avasallador, irresistible, de la Naturaleza. George H. Thomson pone de relieve la idea primordial que su autor quiere confirmar en ellas: *the ecstatic experience of oneness with nature and an ideal past* (22). Esa experiencia es reminiscente de los arrobos lírico-místicos de Wordsworth y Shelley, con un énfasis en Forster en la intervención del elemento mítico. Un examen detenido de estas historias corrobora el interés de Forster por establecer, con la mayor exactitud que lo etéreo del tema permite, la relación hombre-naturaleza. Thomson continúa citando a Forster, ahondando en el sentido último de esta relación:

There is no such a thing as the solitude of nature, for the sorrows and joys of humanity have pressed even into the bosom of a tree (23).

En *The Story of a Panic*, Eustace, un muchacho huraño, anodino, se transforma en un joven exuberante y vital por obra de un misterioso encuentro con Pan, símbolo del vigor de la naturaleza. Pero el trauma de este encuentro y de su primer contacto íntimo con el mundo natural, es tan intenso que no puede ya vivir constreñido entre paredes, imperiosamente reclamado por esa naturaleza amada:

—*I hate my bedroom. I could not stop in it, it is too small.*
—*Come, come, I am tired of affectation. You have never complained of it before.*
—*Besides, I can't see anything—no flowers, no leaves, no sky: only a stone wall...* (24).

El niño de *The Celestial Omnibus* es misteriosamente transportado a un lugar imaginario, donde la comunicación con la naturaleza solaza a los que lo habitan. A Mr. Bons, que lo acompaña le está vedada esta experiencia, y es el momento de visión forsteriano el que separa el destino de ambos. El muchacho experimenta una irresistible atracción de permanecer para siempre en el seno de esta naturaleza

(21) Wilde, Alan: *Art and Order: a Study of E. M. Forster*, Owen, London, 1965, p. 41.

(22) Thomson, George H.: *The Fiction of E. M. Forster*, London, 1966; Detroit, 1967, páginas 80-81.

(23) Thomson, George H.: *The Fiction of E. M. Forster*, London, 1966; Detroit, 1967, páginas 80-81.

(24) Forster, E. M.: «The Story of a Panic», *Collected Short Stories*, Penguin, London, 1954, p. 56.

nueva y prodigiosamente impoluta, cuya contemplación es privilegio de almas escogidas:

... under his eyes a rainbow formed, compounded not of sunlight and storm, but of moonlight and the spray of the river. The three horses put their feet upon it. He thought it the finest rainbow he had seen, but did not dare to say so, since Mr. Bons said that nothing was there. He leant out—the window had opened—and sang the tune that rose from the sleeping waters (25).

La misma experiencia, la misma revelación de un mundo elíseo se repite en *The Other Side of the Hedge* y en *Other Kingdom*. En esta última historia, Evelyn, la novia, desaparece danzando, *away from society and life, back, back through the centuries till houses and fences fell and the earth lay wild to the sun* (26).

Común a todas estas ocurrencias es su carácter de primitivismo, de relación con el pasado—*the voice of the earth and of the generations who have gone* (27)—, como si el desarrollo de la civilización, con sus secuelas de materialismo y racionalismo privara al hombre de la posibilidad de unión con la naturaleza. La frecuente intervención del elemento mítico robustece la condición de experiencia primitiva. El proceso es semejante al de la vía mística: a la visión o iluminación sigue la unión. El individuo se aísla automáticamente e inconscientemente del trato con los mortales.

Miguel Delibes siente también con intensidad la comunión con la naturaleza y su carácter primitivo y ancestral. Las escenas de caza de los *Diarios* no son todas puramente descriptivas. Hay una estrecha relación de afecto entre el hombre y el paisaje. El placer de la caza en Delibes nos parece a veces un disfraz de su amor por lo primitivo y rural, una forma de establecer un contacto más íntimo y más directo con la naturaleza. Lorenzo el Cazador, hombre tosco e inculto, sabe expresar poéticamente su arrobamiento ante el espectáculo que ofrece la naturaleza en las últimas horas de una noche de luna. Es casi una experiencia mística:

El campo estaba hermoso con los trigos apuntados. En la cocina de la ribera había ya chiribitas y matabandiles tempranos. Una ganga vino a tirarse a la salina y viró al guiparnos. Volaba tan reposada que le vi a la perfección el collarón rojo y las timoneras pículas. En la salina, la gabusia se despegaba del cieno del fondo. Era un espectáculo, y le dije a Melecio que atendiera.

(25) Forster, E. M.: «The Celestial Omnibus», *Collected Short Stories*, p. 24.

(26) Forster, E. M.: «The other Kingdom», *Collected Short Stories*, p. 82.

(27) Thomson: *The Fiction*, p. 81.

Sólo se sentían los silbidos de los alcaravanes al recogerse en los pinares. Así, como nosotros, debió de sentirse Dios al terminar de crear el mundo... (28).

Derivado de la relación hombre-naturaleza, surge un evidente determinismo que no se contenta con reconocer esta relación, sino que añade a ella un elemento de causalidad. Un tipo especial de naturaleza o medio geográfico determina la idiosincrasia particular del hombre nacido o criado en este medio. Esta interpretación es más delibeana que forsteriana, evidentemente porque Delibes tiene ribetes naturalistas que no se hallan en Forster. Hay una idea de fatalidad derivada de este determinismo y el mejor ejemplo de ello son los campesinos castellanos que nacen, viven y mueren tan enraizados a la tierra y condicionados por ella, que separarles equivale a cercenar su ser. Los lugareños de *Las ratas*, aferrados a su terruño, seco o cenagoso, son, hasta en lo físico, una réplica de la tierra en que viven. La galería de tipos corre pareja a la descripción del paisaje. Seres primitivos, deformes, huraños —«un mundo de surcos pardos, simétricos, alucinantes» (29)—. Cuando leemos la descripción física del Rabino Viejo —«tenía dos vertebras coxígeas más, a manera de un rabo truncado y el cuerpo cubierto de un vello negro y espeso» (30)—, nos parece, no un hombre, sino una excrescencia de la tierra, tan cercano y adherido está a ella. El Tío Ratero en su cueva, ofrece una estampa paleolítica, en su intento de avivar el fuego, agazapados hombres y animales en torno a éste sin deseo o inquietud por una vida mejor. Naturaleza y hombre están inextricablemente anudados uno a otro. La tierra ha hecho a los hombres así: es una tierra en que los esfuerzos de la repoblación forestal son estériles —«a las dos semanas, un setenta por ciento de los arbolitos trasplantados estaban reseco y chascaban al pisarlos, como leña...» (31)—, como lo son los de Justo, el Alcalde, para arrancar a Ratero de su covacha. No hay posibilidad de injertar una nueva vida. En este mundo mísero, condicionado por la naturaleza, la figura del Nini, niño inteligente, sensible, nos sorprende, no por su existencia sino por su falta de inquietud, de deseo de medrar. A esto —y a una actitud semejante en Daniel, el Mochuelo, de *El camino*—, arguye Delibes que «hay personas con vocación de ruralismo y no hay por que oponerse a ello» (32).

(28) Delibes, Miguel: *Diario de un cazador*, 5.ª ed. Destino, Barcelona, 1969, p. 136.

(29) Delibes, Miguel: *Las ratas*, 6.ª ed. Destino, Barcelona, 1971, p. 17.

(30) Delibes, Miguel: *Las ratas*, 6.ª ed. Destino, Barcelona, 1971, p. 17.

(31) Delibes, Miguel: *Las ratas*, p. 78.

(32) Alonso de los Ríos, César: *Conversaciones con Miguel Delibes*, EMESA, Madrid, 1971, p. 205.

En *La sombra del ciprés es alargada*, Alfredo, el niño, buscando una explicación a la dureza, testarudez y acritud de don Mateo Lesmes, exclama: «parece hijo de las piedras de Avila» (33). Y corroborando y resumiendo la inculpabilidad de todos estos seres condicionados por las circunstancias, dice Delibes:

El campo, lo rural, está lleno de vicios, pero el campesino no es responsable de ello (34).

La influencia determinante del medio geográfico condiciona la situación de las clases bajas de los indios en *A Passage to India* (35). La exagerada afirmación de Mr. McBryde, el superintendente de Policía de Chandrapore—*all unfortunate natives are criminals at heart, for the simple reason that they live south of latitude 30*—que Forster refiere, es la expresión, en forma extrema, de una aceptada verdad: la íntima relación causal geografía-hombre; porque para Forster es esto, más que la religión, la política o la clase, lo que va a hacer imposible la relación entre ingleses e indios y lo que explica la insularidad, el hermetismo y la pasividad de unos y otros en lo que atañe a relaciones personales:

The human wasteland is reflected in the soullessness of the British officials, the debilitating rationalism of Cyril Fielding and Adela Quested, and in the futility and unreality of Aziz's trial (36).

Es frecuente encontrar referencias en las novelas de Delibes y Forster a la naturaleza en su interpretación demetérica, como madre, progenitora, origen de tradición, continuidad y pervivencia. En *The Longest Journey*, Rickie se refugia con frecuencia en una hondonada cerca de Cambridge, en busca de reposo y solaz. El simbolismo femenino, al que me referiré después, está relacionado con el papel de la naturaleza como refugio y asilo. Rickie, sin calor materno, ve en esa naturaleza un posible sustituto de la protección y seguridad que confiere una madre.

La casa de *Howards End* es una transposición a la novela, de la casa de Hertfordshire, en que Forster vivió de niño. Supone para él la presencia de algo continuo, eslabón con el pasado, y el campo, en su repetido ciclo de fertilidad, una garantía de pervivencia. Esta casa de *Howards End* está asociada a Mrs. Wilcox, la figura madre,

(33) Delibes, Miguel: *La sombra...*, p. 58.

(34) Alonso de los Ríos: *Conversaciones...*

(35) Forster, E. M.: *A Passage to India*, Penguin, London, 1936, p. 164.

(36) Thomson: *The Fiction*, p. 202.

y al final de la novela va a asegurar la continuidad de una familia en las personas de Helen y su hijo:

The meadow was being recut, the great red poppies were reopening in the garden. July would follow with the little red poppies among the wheat, August with the cutting of the wheat. These little events would become part of her, year after year (37).

La aldea de *Viejas historias de Castilla la Vieja* representa también la naturaleza en su papel de continuidad y permanencia, en su acepción generadora y nutridora, en su ropaje matriarcal. Tras cuarenta y ocho años de ausencia, el Anciano descubre la inmutabilidad de su tierra natal y la imposibilidad de desarraigarse de ella. Nada esencial ha cambiado. Lo primario y elemental pervive, es una vuelta al hogar.

Lorenzo, en su *Diario de un emigrante*, añora filialmente el paisaje de su lugar natal, sus horas de caza. Lo que se ha dejado allí permanece, es inmutable, y su deseo de volver, su incapacidad de aclimatarse a otras tierras, es un rasgo de inmadurez, una perentoria necesidad de retorno al regazo materno. La expresión «Madre Patria» es sintomática de esta acepción que nos ocupa. El placer que niños huérfanos y solitarios, como el Senderines —*La mortaja*— y Nini —*Las ratas*— hallan en la intimidad con la naturaleza es, en parte, una sensación de calor y amparo, un sustituto maternal.

OPOSICION NATURALEZA-CIVILIZACION

A pesar de su estrecha relación con el apartado precedente, la frecuencia con que nuestros dos novelistas se refieren a esta dualidad exige su análisis por separado. Ambos coinciden en otorgar supremacía a la naturaleza o vida rural y en constatar el efecto perjudicial del progreso en la vida de la humanidad. Su crítica se basa en el colapso de los valores espirituales, sufrido por obra de una civilización implacable, impuesta por una sociedad de consumo. Esta manera de pensar es una consecuencia lógica de la creencia en una perfecta comunión con la naturaleza, sobre una base primitiva (38) y (39).

(37) Forster, E. M.: *Howards End*, p. 312.

(38) Las palabras de ambos escritores apoyan esta afirmación. Forster concluye su *Abinger Pageant* con estas apasionadas palabras:

Houses, houses, houses! You came from them and you must go back to them. Houses and bungalows, hotels, restaurants and flats, arterial roads by-passes petrol pumps and pylons —are these going to be England? Are these man's final

Las ideas de Forster y Delibes están abundantemente corroboradas por los personajes de sus novelas. Pedro—*La sombra*—, buscando un lugar para habitar con Jane, anhela la presencia de la naturaleza, tan sólo levemente alterada por los atributos del progreso:

Encontraba las casas de la ciudad excesivamente sombrías y tristes, con gran abundancia de espacio, pero con escasa luz. Y yo deseaba una casa donde la naturaleza asomase constantemente su presencia, donde no estuviéramos separados de ella más que por una transparente barrera de cristales (40).

Semejante es la actitud de Margaret—*Howards End*—. Su carácter, hecho de proporción y equilibrio, no insiste en soluciones tajantes. Su amor es el campo y la vida del espíritu. Su tolerancia, producto del espíritu liberal forsteriano, acepta la posibilidad de la urbe y el mundo imprescindible de lo material y práctico. Pero la naturaleza le confiere la estabilidad y permanencia que necesita: es la repetida idea forsteriana de la necesidad de no cortar amarras y de mantenerse, en cierto modo, anclado:

Swanage, though dull, was stable, and this year she longed more than usual for its fresh air and for the magnificent downs that guard it on the north (41).

Nos sorprende, momentáneamente, una afirmación de Forster: «Of Pan and the elemental forces, the public has heard a little too much» (42). El párrafo siguiente nos inclina a asumir que Forster

triumph?, or is it there another England, green and eternal, which will outlast them? I cannot tell you, I am only the Woodman, but this land is yours and you can make what you will. If you want to ruin our Surrey fields and woodlands it is easy to do, very easy, and if you want to save them, they can be saved. Look into your hearts and look into the past, and remember that all this beauty is a gift which you can never replace, which no money can buy, which no cleverness can refashion. You can make a town, you can make a desert, you can make even a garden: but you can never, never make the country, because it was made by Time!

E. M. Forster, *Abinger Harvest*, p. 384.

(39) Delibes responde a su interlocutor:

El objetivo estriba, no en renunciar al progreso sino en preparar al hombre para que no se encandile en exceso, no se transforme en un animal consumidor. De mí se ha venido a decir—y tú lo has apuntado—que escribo bajo el lema «menosprecio de Corte y alabanza de Aldea», y puede que haya algo de verdad. Ocorre, sin embargo, que la vorágine de las grandes ciudades, con su cohorte de apremio e insolidaridad, desmantela nuestra humanidad sin darnos cuenta, y en este sentido prefiero el pueblo a la pequeña ciudad. De aquí a afirmar, como alguno ha hecho, que para mí la virtud está en el campo, y el pecado, en la ciudad; aunque alguno de mis personajes lo diga, media un abismo.

Alonso de los Ríos, *Conversaciones...*, p. 204.

(40) Delibes, Miguel: *La sombra*...

(41) Forster, E. M.: *Howards End*, p. 141.

(42) Forster, E. M.: *Op. cit.*, p. 102.

supone tal afirmación privativa de la actitud de un grupo social determinado: *Nature, with all her cruelty, comes nearer to us than do these crowds of men* (43). El novelista se halla en un estado de suspensión de juicio. Permanece su pasión por lo natural, pero, como Margaret, admite ventajas e inconvenientes, divergencia de opiniones. *Howards End* es la novela del equilibrio, del contrapeso. Su gran paradoja es, como observa Frederick Crews (44), el hecho de que los Schlegels, que aman la vida campesina y vibran con la belleza de la naturaleza, estén constreñidos a vivir lejos de ella, mientras que los Wilcoxes, cuyo trabajo se desarrolla en la ciudad, aspiren a que se les incluya en la aristocracia rural, sin poseer una auténtica relación con el campo, ni una capacidad para apreciarlo. Mrs. Wilcox, la figura madre, que se nos antoja un tanto desligada de su familia, sin una genuina involucración en la vida de ninguno de ellos, está sola *fighting against the twentieth century, against rootlessness, against movement, against the culture of the machine* (45). Por eso comprendemos su deseo, consecuencia del característico momento de visión forsteriano, de dejarle a Margaret *Howards End*. Esto garantizará la permanencia de la casa, como ella desea que continúe siendo.

No obstante, la necesidad de adaptarse a la civilización y al progreso es válida, en tanto cuanto sea posible salvaguardar los valores espirituales, las relaciones personales. Forster fluctúa, se debate, titubea. Unas veces prevalece la ecuanimidad, la transigencia, la comprensión: busquemos lo bueno donde podamos hallarlo. Otras —las más en relación con este tema— su desprecio por lo que la urbanización y el progreso significan de inestable, indistinto y amorfo:

To her [Mrs. Wilcox] Forster opposes London, a symbol of all that he hates: flats and flux, indistinction, useless movement, mediocrity and instability. London makes for separateness; it is against personal relations; it makes individuality almost impossible without money; culture is an alien growth in its barren soil... (46).

Si nos mantenemos unidos a la naturaleza, recibiremos de ella su fortaleza, el tradicional vigor que confiere la tierra como gestadora—de nuevo su acepción demetérica. Pero:

(43) *Ibidem*.

(44) Crews, Frederick C.: *E. M. Forster: the Perils of Humanism*, Oxford University Press, London, 1962, p. 18.

(45) Wilde, Alan: *Art and Order*, p. 102.

(46) *Ibidem*.

Under cosmopolitanism... we shall receive no help from the earth. Trees and meadows and mountains will only be an spectacle, and the binding force that they once exercised on character must be entrusted to Love alone. May Love be equal to the task (47).

Este vigor es superior a cualquier fuerza material que pueda generar el progreso. Constituye una especie de savia exudada por la propia tierra. Lionel Trilling razona el motivo y sugiere el carácter letal de la vida moderna y el progreso:

Modern life—it is to be D. H. Lawrence's theme—can kill the masculine power and tenderness... (48).

La primera obra en que Delibes adopta abiertamente lo que se ha dado en llamar su actitud reaccionaria frente al progreso, es *El Camino*. El calificativo «reaccionaria» me parece excesivo en este contexto. Daniel, el Mochuelo, no quiere ir a la ciudad a estudiar porque se ha criado en el campo, porque sus afectos están ligados al campo. Sería absurdo que actuara de otra manera a sus años. Su padre, ignorante y tosco, desea, no obstante—sean o no sean totalmente desinteresados sus motivos—que su hijo se civilice e instruya. Es la conclusión final la que interesa, no como reacción personal del muchacho, sino como convicción de Delibes de que la educación o instrucción puede suponer el torcer el destino de un hombre (49). Y su afirmación de que:

En este libro nos encontramos a nosotros mismos cuando éramos niños y nos ayuda a reconstruir un mundo—el de la infancia—brutalmente aniquilado por la técnica moderna... (50).

Las lucubraciones infantiles del propio Mochuelo son también significativas: «todo había de dejarlo por el progreso...» (51). Delibes parece asociar el progreso y la evolución con la materialización de los seres humanos, representada por el mundo de los adultos, calculadores y mezquinos, y la vida en íntimo contacto con la naturaleza, con el mundo de los niños, seres sin adulterar, cercanos e inmediatos a la tierra.

(47) Forster, E. M.: *Howards End*, p. 243.

(48) Trilling, Lionel: *E. M. Forster*, 5.^a ed., The Hogarth Press, London, 1962, p. 44.

(49) La idea del destino de cada hombre está en Delibes relacionada con la de la aceptación de la realidad, puesto que negarla y tergiversar su evidencia equivale a torcer deliberadamente el camino que la vida ha puesto frente a nosotros.

(50) García-Viñó, Manuel: *Novela española actual*, Guadarrama, Madrid, 1967, p. 32.

(51) Delibes, Miguel: *El camino*, p. 216.

En *El libro de la caza menor*, Delibes expresa con diaphanidad y sin dar lugar a dudas lo que opina del progreso en lo que supone de materialización de los prístinos valores humanos:

En mayor o menor medida, el corsé de la civilización nos oprime y embaraza a todos, y este hecho nos brinda una congruente oportunidad para reflexionar sobre el sentimiento de la vida del hombre: si esto que hemos dado en llamar progreso no es en puridad regreso; si el progreso no consiste, tal y como hoy lo entendemos, en hacer cada día más tupida la cortina que separa al hombre de los goces naturales, de las exigencias primarias de los instintos (52) y (53).

Reconocida y probada esta actitud antiprogresista, es preciso aclarar que a lo que Delibes se opone no es al progreso en su acepción positiva, sino a la actitud mental que pueda traer consigo para aquellos que se consideran sus exclusivos artifices y que en realidad son los detentadores de su ejercicio. Si a Delibes le mereciera censura el progreso en sí, no abogarí­a por el mejoramiento de los míseros pueblos castellanos como tan infatigablemente lo ha hecho. El peligro del progreso, como lo fue el peligro de la Ilustración en el siglo XVIII, consiste para Delibes en la actitud paternalística de los que lo administran. La aplicación de los adelantos materiales se convierte con frecuencia en un predominio de la sociedad de consumo en perjuicio de las clases desposeídas. Los consumistas son la versión moderna de los déspotas ilustrados, cuya máxima era la de «hacer todo por el pueblo pero sin el pueblo». Recordemos el ya mencionado incidente de *Las ratas*, cuando el Alcalde, en nombre del Gobernador de la provincia, quiere obligar al Tío Ratero al abandono de la cueva. Una acción recta por una razón mercenaria:

Queda una cueva, y mientras yo no pueda decirle al señor ministro: 'Señor ministro, no queda una sola cueva en mi provincia', es como si no hubieras hecho nada... (54).

(52) Delibes, Miguel: *El libro de la caza menor*. Cita tomada de C. Alonso de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, p. 200.

(53) Prueba fehaciente de la preocupación de Delibes por el peligro que la naturaleza corre a manos de la industrialización o mecanización, son las repetidas alusiones a ello en su diario *Un año de mi vida*. Cuando habla del congreso celebrado en Londres en pro de la defensa de la naturaleza, menciona, entre otros hechos, la disminución de la fauna y flora marina, producida por la acción destructora del petróleo, la debilitación de fuerza del Sol, a causa del exagerado consumo de oxígeno de los reactores, la contaminación atmosférica, etc., y sintetiza así su inquietud por todo ello: «El problema me parece lo suficientemente grave como para sacarle del marco científico, donde hasta el momento ha estado debatiéndose y que los Gobiernos del mundo lo asuman como su primordial preocupación». Delibes, Miguel: *Un año de mi vida*, Destino, Barcelona, 1972, p. 90.

(54) Delibes, Miguel: *Las ratas*, p. 65 y 107.

En realidad, es por los turistas, ¿sabe? Luego vienen los turistas y salen con que vivimos en cuevas los españoles... (55).

La amargura y el resentimiento de Delibes ante la injusticia social encuentra salida de esta forma. El progreso o mejoramiento que no tiene en cuenta la necesidad de capacitar al individuo para adquirirlo o aplicarlo, es estéril (56). Sus críticas acerbas contra esta segregación de clases, esta desigualdad que trae consigo el peligro de que los adelantos de la civilización sean monopolizados por los que ya están capacitados para asimilarlos, le lleva a la fantasía de su última y amarga novela *Parábola del náufrago*. Aquí la así llamada civilización ha dado al traste con los valores personales y sus administradores o albaceas, como don Abdón, al ejercer su poder despóticamente, han acorralado e inmolado al hombre pusilánime, como Jacinto San José, que hubiera podido salvarse poniendo en juego su naciente, pero abortada, capacidad de comunicación.

PAPEL DESTRUCTOR DE LA NATURALEZA

¿Cómo llega la naturaleza, madre y benefactora del hombre, a adoptar esta actitud? El proceso, según Delibes, parece ser el siguiente: el progreso destroza a la naturaleza, y ésta, al individuo. Es éste, pues, la víctima final, al encontrarse con que el refugio en el que confiaba se desmorona. «El último mito se le va» (57). Pero la naturaleza no le falla a Jacinto San José, como tal naturaleza, sino como otro ser, transformado, industrializado, adulterado, que en su deseo de sobrevivir ataca, devora. Nos parece que esa exuberante y pavorosa naturaleza que rodea a Jacinto San José acaba apoderándose de él, metiéndose en su misma entraña. Es una naturaleza en huida, despavorida. Lo mismo que el náufrago «se aferra a la vida, aun a costa de perder sus propias cualidades

(55) *Ibidem*.

(56) La actitud displicente del campesino castellano ante el desconocimiento por parte de las autoridades del auténtico problema del campo, la expresa Delibes así:

—¿Qué? ¿Llegaron las máquinas?

El me miró con desconfianza y me dijo:

—¿Qué máquinas?

Yo me ofusqué un tanto y le dije:

—¡Qué sé yo! La cosechadora, el tractor, el arado de discos.

El mozo rió secamente y me dijo:

—Para mercarse un trasto de esos habría que vender todo el término.

Delibes, Miguel: *Viejas historias de Castilla la Vieja*, Lumen, Barcelona, 1968, p. 108.

(57) Alonso de los Ríos: *Conversaciones...*, p. 225.

humanas» (58), el mundo vegetal se aferra a la suya, aun a costa de perder su carácter creador y munífico, e invade, avasalla, devora. Y Jacinto San José, perdida su racionalidad, se convierte en oveja, a la manera kafkiana. Delibes nos avisa del riesgo: la naturaleza y el hombre han perdido su poder de mutua comunicación por efecto de la masificación y la destrucción de los valores espirituales.

Forster experimenta también este horror por la asfixia espiritual que amenaza al mundo en el desarrollo progresivo de la civilización. Wilfred Stone revela una manera de pensar forsteriana sobre la naturaleza, que podemos relacionar con lo precedente. La mera existencia de elementos de la naturaleza intocables, inhabitables, supra-humanos, es algo que el hombre desea aceptar, no sólo por su valor inescrutable y sagrado, sino por «a sense of something vaguely sinister, which would do harm if it could...» (59). La naturaleza puede pues, tener ese papel destructor, y la agresión de la industrialización y el consumismo, al romper las sutiles barreras con ese mundo más allá de nosotros, ha precipitado la realización de algo que se hallaba latente: su poder destructivo. *The Benthamite commercial-mechanical juggernaut can bulldoze the connection with the land out of existence in a day* (60), dice Wilfred Stone. Al hacerlo, acerca la naturaleza al hombre en una forma que el hombre no desea, porque destruye lo poético y etéreo de su relación con ella. Al sentirse desposeída de la quintaesencia de su papel, la naturaleza actúa como materia, y aniquila. Esto es lo ocurrido también en *Parábola del naufrago*.

SIMBOLISMO INSPIRADO EN LA NATURALEZA

Los elementos naturales son abundante cantera de símbolos de todo tipo. La naturaleza en su misión de elemento generador, reproductor y nutridor, ofrece infinidad de posibilidades simbólicas. Forster utiliza esta forma de expresión—que garantiza la probabilidad de mantener su reticencia o reserva—en escala considerable. Mucho menos Delibes, más realista y directo en su expresión e inclinado a servirse más bien de imágenes y asociaciones de ideas. No obstante la incidencia del símbolo en su obra merece ser tenida en cuenta.

(58) Marco, Joaquín: *Nueva literatura en España y América*, Lumen, Barcelona, 1972, p. 124.

(59) Stone, Wilfred: *The Cave and the Mountain*, p. 15.

(60) Stone: *The Cave...*, p. 14.

El primer símbolo natural que ambos utilizan—con significación ligeramente distinta—es el del árbol. En *La sombra del ciprés es alargada*, el simbolismo del árbol no se insinúa, se explica. El árbol es figura del hombre por causa de «la innegable relación existente entre los árboles y los hombres: entre el aspecto externo de los árboles y la conformación del alma de los hombres» (61). La forma de expresar esta relación convierte el símbolo en símil. Pedro y Alfredo hablan de la diferencia entre las sombras proyectadas por un ciprés y un pino: la primera es una sombra larga, recta, severa; la segunda, «más redonda, más repleta», más humana, como «la que proyectaría doña Servanda, si hubiera nacido árbol» (62). La imbricación de hombre y árbol nos explica el simbolismo del título de la novela. El ciprés—como el hombre pesimista y hermético que representa—proyecta una sombra alargada, inhóspita.

En Forster, el árbol simbólico es el *wych-elm*, el álamo, que representa la Vida: *every westerly gale might blow the wych-elm down and bring the end of all things* (63). Bajo su sombra tienen lugar los sucesos cruciales de *Howards End*, momentos trascendentales de los cuales nacen otros, en continua concatenación. El árbol simboliza la firmeza y la estabilidad, la permanencia, hasta el afecto:

It was neither warrior, nor lover, nor god; in none of these roles do the English excel. It was a comrade, bending over the house, strength and adventure in its roots, but in its utmost fingers, tenderness... (64).

Este árbol, como la casa, proceden de la experiencia personal de Forster, de su casa de Hertford-shire. Durante los años de su vida en ella, ha exhalado en torno suyo este soplo vital. Con un significado de permanencia, asociado a su origen primitivo, habla Forster de los *plane-tress*—plátanos—en *The Road from Colonus*. Al detenerse Mr. Lucas, el nuevo Edipo, bajo ellos, arroyos de agua anegan sus pies, agua que procede de un tronco hueco. Inmediatamente surge el momento de visión y Mr. Lucas desea entrar en el árbol, poseerlo. Este suceso milagroso le ha transfigurado, el árbol es para él el símbolo de la eterna pervivencia de una civilización inmortal, con la que experimenta súbitamente una beatífica sensación de identificación. El tronco muerto se reverdece al contacto con el agua y se cubre de ofrendas votivas, representación del poder vita-

(61) Delibes, Miguel: *La sombra...*, p. 264.

(62) Delibes, Miguel: *La sombra...*, p. 91.

(63) Thomson: *The Fiction*, p. 188.

(64) Wilde: *Art and Order*, p. 103.

lizador de ese árbol, que confiere una y otra vez vida y vigor. Y sobre todo, paz y sosiego sempiternos (65).

Howards End confirma el simbolismo de otros elementos extraídos del reino vegetal, sobre todo la hierba y el heno. Las numerosas referencias en relación con caracteres determinados de la novela nos indican que son símbolos de la vida humana. Forster relaciona casi siempre a Margaret con la hierba y los prados—la vida—, y a Mrs. Wilcox, con el heno—la premonición de la muerte—. Ya en la segunda página su imagen es profética:

And finally Mrs. Wilcox reappears, trail, trail, still smelling hay and looking at the flowers... (66).

Wilfred Stone nos dice que Freud utiliza la flora y la fauna en sus símbolos sexuales femeninos. Forster parece haberse basado en este hecho y sus repetidas referencias a formas naturales del paisaje con evidente simbolismo sexual lo confirman. El detalle en la descripción de la hondonada cercana a Cambridge, cubierta de vegetación, donde Rickie se refugia, incluye la forma y accidentes del útero. En este mismo valle tiene lugar la única escena de amor entre Rickie y Agnes, premonitoria del papel que cada uno de ellos va a representar en la vida conyugal. El valle es símbolo de la superioridad femenina, basada en la astucia e insinceridad de Agnes, que va a ser la causa de la pérdida de Rickie. La misma forma tiene el valle donde Eustace—*The Story of a Panic*—recibe la visita de Pan—*the valley ended in a vast hollow, shaped like a cup, into which radiated ravines from the precipitous hills around... (67)*—. No es pura coincidencia el que ambos, Rickie y Eustace, sean seres indetensos, de debatible virilidad. Delibes, en situación semejante, no utiliza un símbolo de la naturaleza, sino que confiere al individuo una actitud simbólica. Me refiero a la postura del viejo Eloy—*La hoja roja*—, que al querer conciliar el sueño «adoptaba instintivamente en el hecho la postura defensiva del feto».

Las Cuevas de Marabar pueden interpretarse conforme a dos símbolos: como representación topográfica de una idea ya mencio-

(65) El carácter visionario y beatífico de este momento lo expresa Forster así:

He spread out his arms and steadied himself against the soft, charred wood, and then slowly leant back, till his body was resting on the trunk 'behind, His eyes closed and the strange feeling of one who is moving, yet at peace... Forster. The Road from Colonus.

Short Stories, p. 98.

(66) Forster, E. M.: *Howards End*, p. 6.

(67) Stone: *The Cave...*, p. 131.

nada—el órgano sexual femenino—, posibilidad confirmada por la alucinación de tipo freudiano de Adela Quested, y como imagen de la desolación y aridez material y moral. La primera interpretación identifica la absoluta desolación y esterilidad de la cueva en que entran Adela y Aziz, a la propia frustración sexual de la joven, tras su fracasado intento de comunicación con Ronny y el estímulo de la presencia física de Aziz. Combinando subconscientemente ambas sensaciones, experimenta una fantasía sexual, momento crucial de la novela. La segunda posibilidad se halla confirmada por la sensación de absoluto vacío espiritual, que el vacío físico de las cuevas produce:

Everything appears to be cut off at its roots. Life went on as usual, but had no consequences that is to say, sounds did not echo or thoughts develop... (68).

El título de este trabajo limita en cierto modo la enumeración de símbolos a aquellos que se derivan de la naturaleza. El simbolismo de la mano y los dedos, repetido en Forster, debería excluirse, si no fuera porque los innumerables dedos de esa mano simbólica, están compuestos de elementos vegetales, por ejemplo, frondosos castaños:

But the valley and the ravines and the ribs of hill that divided the ravines were covered with leafy chestnuts, so that the general appearance was that of a many fingered green hand, palm upwards, which was clutching convulsively to keep us in grasp... (69).

En otros casos citados por Stone se repite el simbolismo de los dedos —fuerza sexual masculina (70)— con más complejo significado pero relacionados también con la naturaleza. Plantas, flores y frutas aparecen esporádicamente como símbolos de fertilidad, y determinados paisajes pueden tener una significación sexual. Freud afirma que *the complicated topography of the female sexual organs accounts for their often being represented by a landscape with rocks, woods and water* (71). En la obra póstuma de Forster, *Maurice*, hay unas líneas que pueden encerrar un simbolismo sexual extraído de Freud.

(68) Delibes, Miguel: *La hoja roja*, Destino, Barcelona, 1967, p. 56.

(69) Forster, E. M.: *M.: The Story of a Panic*, p. 10.

(70) La imagen de los dedos o mano como fuerza masculina en el acto de violación, la hallamos en poetas como García Lorca: «Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre», en «Preciosa y el aire»; «Como una pieza de seda / rasgada por diez cuchillos», en «La casada infiel». García Lorca, F.: *Romancero Gitano*.

(71) Freud, Sigmund: *Introductory Lectures in Psycho-analysis*. Citado por Volker Kahmen: *Eroticism in Contemporary Art*, Studio Vista, London, 1972, p. 2.

Me refiero al capítulo en que se describe la evolución de la sexualidad de Maurice y sus relaciones con los compañeros de Cambridge:

All that came out of the chaos were the two feelings of beauty and tenderness that he had first felt in a dream. They grew yearly, flourishing like plants that are all leaves and show no sign of flower (72).

La carencia de flores en los sentimientos de belleza y afecto parece indicar la incapacidad de sentir la atracción femenina que va configurándose en la libido de Maurice.

Concluyo con dos símbolos, evidente el de Forster, posible el de Delibes. Forster en *The Longest Journey* nos habla del paisaje de *The Rings*, en la región de Wiltshire. *The Rings*—o los anillos—son dos montículos de tierra circulares y concéntricos que coronan una colina, desde donde se divisa Salisbury. En su centro hay un solo árbol. Son una rareza geográfica y la frecuente referencia a ellos parece intencionada. Establecen *ipso facto* una asociación con el espacio circular y hondo cerca de Cambridge, a que me he referido anteriormente. Por añadidura, el anillo posee una significación sexual obvia. Es aquí donde se le revela a Rickie que Stephen es hermano suyo. La situación geográfica y la implicación sexual de la revelación se combinan, produciendo en Rickie un trauma y una visión retrospectiva.

El símbolo de Delibes a que me voy a referir toma de la naturaleza su materia prima: la madera de la cucaña. El momento en que tiene lugar el episodio favorece la posibilidad del símbolo. Daniel, el Mochuelo, acaba de sufrir dos decepciones que afectan a su adolescente virilidad: la Guindilla le ha elegido para el coro del día de la Virgen, porque su voz es aún de niño—«pura»—y los otros muchachos del pueblo han gritado al paso del coro: «¡niñas, maricas, niñas!» Acaba, además, de ver al novio de la Mica, la joven en quien se han polarizado sus sueños, sosteniendo las manos de ésta entre las suyas. Escalar la cucaña sería demostrar su virilidad. La posibilidad de la cucaña como símbolo fálico es aceptable, teniendo en cuenta la naciente sexualidad de el Mochuelo. Frente a esta apreciación, basada en la forma, se halla otra basada en la materia. Freud afirma que hay una relación simbólica entre la madera y el órgano sexual femenino. Pero es cierto también que la anécdota puede ser simplemente un deseo de probar que Daniel, al empezar a hacerse hombre, desea constatar esa hombría y des-

(72) Forster, E. M.: *Maurice*, Arnold, London, 1971, p. 17.

pertar así la admiración de una mujer. Ambas interpretaciones están tan estrechamente relacionadas, que no sólo son compatibles, sino probables.

Sin ánimo de generalizar y menos aún de singularizar, con carácter de excepción, la actitud que Forster y Delibes mantienen en relación con la naturaleza y que, forzosamente, en el copioso acervo de la literatura universal, ha de ser común a otros autores, hay algo que interesa poner de relieve. Es esto, el hecho de que, no solo en la importancia conferida a la presencia de la naturaleza en la obra literaria, sino en los diferentes papeles que esta representa y en el simbolismo que aporta al desarrollo de tesis y caracteres, hemos hallado curiosas coincidencias—que no excluyen las discrepancias—en ambos autores.

MARIA ISABEL BUTLER

Room D. 407
Dpt. of Spanish
University College Belfield
DUBLIN-4 (Irlanda)

BIBLIOGRAFIA CRITICA

Excluyo de esta bibliografía la lista de las novelas, historias cortas, artículos y ensayos de Forster y Delibes.

- ALONSO DE LOS RIOS, César: *Conversaciones con Miguel Delibes*, EMESA, Madrid, 1971.
- CREWS, Frederick C.: *E. M. Forster: the Perils of Humanism*, Oxford University Press, London, 1962.
- DURANT, Will: *La vida de Grecia*, vol. II. Trad. Luis Tobío, Buenos Aires, 1945.
- GARCIA-VIÑÓ, Manuel: *Novela española actual*, Guadarrama, Madrid, 1967.
- KAHMEN, Volker: *Eroticism in Contemporary Art*, Studio Vista, London, 1972.
- MARCO, Joaquín: *Nueva literatura en España y América*, Lumen, Barcelona, 1972.
- PALGRAVE, Francis (ed.): *Golden Treasury of Songs and Lyrics*, MacMillan, London, 1955.
- PUJALS, Esteban: *Espronceda y Lord Byron*, CSIC, Madrid, 1972.
- ROBBE-GRILLET, Alain: *Pour un nouveau roman*, Gallimard, París, 1963.
- STONE, WILFRED: *The Cave and the Mountain: a Study of E. M. Forster*, Oxford University Press, London, 1966.
- TRILLING, Lionel: *E. M. Forster*, 5.^a ed., *The Hoggarth Press*, London, 1963.
- THOMSON, George H.: *The Fiction of E. M. Forster*, Detroit, 1967.
- TOLIVER, Harold: *Pastoral Forms and Attitudes*, University of California Press, 1971.
- WILDE, Alan: *Art and Order: a Study of E. M. Forster*, Owen, London, 1965.

CARTA IRREGULAR, CON SU LETRA, A
CARLOS EDMUNDO DE ORY

*Yo te recuerdo a ti, mi única reverencia,
desde la majestad que brota de entregarse,
en tu taller de Amiens, como locomotora
que persigue en su marcha a su indecible aullido.
Y más que desnortado, en la ternura cumbre
ávido de más vuelos, de las intensidades
y las nieblas porosas surgir como una avispa
que quisiera picar para morir.*

*Calambres,
muecas acribilladas, gemidos asfixiantes
y una práctica densa de luto vertebrado
en tus ojos horrendos de descubrir la muerte,
habitación en ellos de guadañas y filos,
quebradizos cristales, aposentados fieles
al martirio de luz, en ti yo los recuerdo
monstruosos de angélicos, que darte por vencido
en mi pecho no es justo, ni hermoso pasa nada
para que te descarte por la sustitución
de cosas sin cosquillas.*

*Y como el que va a misa
a encontrarse con signos de su preexistencia,
yo me quedo en tus versos acurrucado y mondo
para encontrarte a ti que, lejano, me añades
a tus ensoñaciones y a tu inflación de amor.*

II

*El verso se hizo al hombre lo que la nube al río
y tú te has hecho acaso para el mar que se apaga,*

*para tantas colinas que ceden a los vientos,
para nieve en montaña que derrite su risa.
Desde los atanores y canales y mimbres
para llevar la miel, te has hecho igual que orza,
e igual que año caído para abonar la vida
te has hecho ya inocente de sembrarte y sembrarte.*

*Yo apelo a tu canción desde esta tumba y nace
la floresta y la zarza cuando tu melodía,
y viene la imponente postema del cadáver
coronada de alondras y flores movedizas
a decirme «te inquiero a no morir sin una
palabra que fecunde con tu muerte la vida».*

*Y ahogo contra ti tus versos que me salvan
para hallarte otra vez.*

III

*Cálido enjambre enjuto ¿qué harás en esta hora?
Pálido alambre a punto de arañar con dulzura
¿qué harás que no te arañes? Válido de hambre y susto
¿qué ternura ahora asumes?*

IV

*Estoy como un pesebre: tierno y muerto de frío.
Con una vida menos cuando me decepciono
y otra más cuando beso. Mi gente no comprende.
Yo soy el monstruo fino al que oyen temblando,
quien desertó, y a honra, de su estilo y su firma.
El que no comparece sino para que lloren
con sus razones clásicas. Y a mí me da tristeza
—aparte de la mía de hechos con motivos—
verlos en su ignorancia alardear de mártires.
«Dios lo perdone», dicen, ahogados de impaciencia
porque salí temprano a sembrar mi esperanza,
porque mis pantalones eran sucios y claves
para mi suerte echada, porque fui de esos niños
que ven serios las «gracias» de sus mayores, secos.*

*Y muy lejos de ellos me sigo despidiendo,
levantando barreras que gimen con sus chismes,
girando por el mundo que ya no es un pañuelo,
fuera de la oración, la norma y el buen ríodo,
fuera porque querían que ganara dinero
de forma clandestina, a costa de mi ser,
asaltando mi espíritu, cosas que ellos no entienden.
Y pues veo que el mal me lo hicieron sufriendolo,
sin culpa, por su forma de concebir la vida,
me avanza la tristeza dentro de la memoria,
mi madre con las manos como una melodía,
el olor de la casa por siempre desterrada.*

*La sensación de amar imposible me trae
un cariño incapaz, insuficiente anhelo
y un inconstante horror por haber existido.*

V

*Soy un desordenado como polvo en zaguanes
que avanza y no se mira, que retrocede y canta,
que se gasta el dinero que no come en tertulias,
a quien los libros muerden, espantan y acongojan.
Pero por las mañanas, cuando el sol es suave,
siempre lo he imaginado y jamás lo he vivido,
me peino con soltura, asesino mi barba,
le doy marcha al reloj, trabajo sin fronteras.
Soy un desordenado. Lo dicen. Me aconsejan.
Tuve una novia pálida que me prohibió los besos.
Aún la lloro y me río, me imagino su cara
con un poco de pena, arrepentida de
haber perdido el tiempo.*

*Y tiro los zapatos,
escupo la colilla y ya no hay dios que quiera
dormir en la otra cama. La dueña está angustiada,
todo lleno de versos. Me dice por las tardes
cuando salgo a la calle: «Págueme, por favor,
que yo también soy pobre».*

*Soy un desordenado,
me apiado de mi vida, la ternura me roe.
A veces he querido complacer al vecino,*

*acudir al trabajo, colocarme de máquina,
ser fullero a mi vida, destruir mis despojos.*

*Pero al final me acuesto soñando con ruinas,
Indolente en la huída, respirando mi escombros,
sin temer que algún día ya no nazca de nuevo.*

VI

*La dueña de la casa, que era vil y engreída,
me acarició la mano y me sentí embebido.
Asco que nunca puse en mi cara, por dentro
me destronó los huecos, su cal y levadura.
Vomitó penitente hasta mi primer gozo
y mi primer amor se hizo mi enemigo.
No sé con qué pesar ni con cuanta presteza
me restregué la mano hasta sentirla mía.
Pero la araña urdió su tela sin renuncia,
con técnicas distintas rodeó mi descuido
y una mañana nueva mi boca era canalla
y pegada a la suya fue limbo el muladar.*

VII

*Te cuento yo estas cosas para que no te ofendas
al recordar las tuyas en que fuiste retrete,
para que no te llores por dentro como un ciego
ni para que te canses repudiando la historia.
Yo sé bien que tú admities cosas que desfallecen
el corazón, a niños que se equivocan menos
de lo que está exigido. Por eso te las cuento.
Pero también conozco tu tristeza de días
que no fueron tu alma y ahora son sus ladridos.
Por si de algo te sirve, debes saber que yo
tampoco muero en paz.*

VIII

*Sigue el mundo lo mismo que un recuerdo pactado,
más que agradable, dando tumbos sonoros, graves
traspiés sonambulocos. Y tú te lo imaginas,*

harto de comprobarlo, porque siempre le añades
a lo real un cisne, aunque con un sollozo,
un pájaro que tiene fresco el pico, más trina
del cenit del dolor con una solitaria
de dolor implacable por más que intentes darle
la espalda a la tortura que es tu Lázaro chico,
tu Lázaro de Tormes. Gira grandioso y loco
el mundo y tú estás dentro combatiendo a suspiros,
combatiendo a estertores los eruptos siniestros
de las constelaciones humanas erigidas,
autoerigidas siempre como la vanidad,
como la vanidad en la letrina. Y gimes,
perdidas ya las formas, porque se mueren niños
que no harán el amor, consciente de que nada
seguirá a tus palabras como de agua bendita,
gimes, como un camello que se perdió camino
del Portal de Belén, por las balas y el eco
de la sangre vertida y te muerdes el cielo
de la boca lo mismo que si fueras culpable
al notar que eres hombre. Como los que asesinan.

No te digo que ceses porque sé tu destino
de pájaro asediado, de cohibido jilguero
por el odio del grajo, de diana elegida
por el tiempo y la luna para asumir las flechas,
porque tú no podrías descansar la memoria
en parques y juguetes, en jardines románticos,
—tú, romántico ahora, cuando nadie lo es—
ni pondrías tus ojos lejos del calendario
a no ser que estallaran por mor de alguna bomba,
como, igual, no podrías colocar tu cabeza
de mago impervertible, contumaz y al acecho,
lejos de la penuria, lejos de los que pierden.

Sufre entonces si marchas con los pies de tu sino,
insiste en tu influencia de luchar en las duras,
acarrea tu pena, como has hecho hasta ahora,
hasta el último puerto en el que flotarás
ajeno a la ignominia, amnésico y profundo
como el sueño de quien nada teme ni adeuda,
Oh Carlos, Carlos, Carlos. Carlos llagado en flor.

IX

*A veces voy por Cádiz y rondo las murallas,
concreto con las olas un momento pasado
en donde nadas tú. Me parece mentira
y al punzarme los ojos eres de mil colores.
¿Cómo será posible que estés joven, moreno,
improbable de fuerte, sin úlcera ni nada?
¿Cómo será posible que pasees conmigo,
si no te conocía, y tengas veinte años?
¿Cómo será posible que me obsesiones con
el postismo?*

*De joven me pareces un ave
con las alas atadas, sin campana un badajo
aporreando el aire, un agua por el cielo
sin blancor y sin nube, los reyes magos puestos
de rodillas, sin niño.*

*Pero, de pronto, un golpe
de agua te lleva, Carlos.*

*Y la tarde se queda
encogida, pequeña.*

*Quizá sangre tu madre.
Como el cielo en el mar.*

y X

*Cualquier día me entero de que te has dado un susto,
cualquier día me entero de que te has hecho daño,
que te has tatuado el pecho con lo que más te apena,
que te has hecho una herida y que la estás cuidando
no para que se cure, para que se eternice.
Me preocupo de ti aunque nunca te escriba,
espero tus ventanas aunque no tengas carta
mía que contestar, recuerdo tus asuntos
como si los tuviera dentro de una campana.
Dime tú, ¿quién te cuida, quién reza en tu alarido,
cómo tienes tus ropas de rey de las ruinas?
Por si acaso me escribes yo me he puesto en los ojos
un palomar, un nido, un seno y una cuna
por si acaso me escribes la carta del deshecho.
Para mecerla un poco, en vez de irla llorando,*

*yo me he puesto en los ojos la hamaca de algodón.
¿Tienes que ser acaso siempre más niño que aro
rodando por la cuesta? ¿Tienes que ser acaso
siempre más niño que ave cuando en Cádiz trinabas?
Te voy a dar un sueño con cromos sin figuras,
un sueño donde arrulle la infancia a los buitres
que te hayan picoteado, un sueño como un vino
que alegre tu tristeza, a modo que te quedas
como un ángel sin rumbo, flotando en el espacio,
sin más noción de Dios.
Si me escribes la carta del deshecho a ternura.*

ANTONIO HERNANDEZ

Virgen de Lourdes, 40 - 5.º 4.
MADRID-27.

LA NOCION DE «COMPETENCIA» EN POETICA *

Enfrentarse a un poema, desde la perspectiva poética (en tanto teoría), implica una tarea similar a la del lingüista enfrentándose a la frase. Esta asimilación necesita ser precisada: el lingüista posee la misma competencia lingüística que todo hablante y, por lo tanto, puede producir frases fuera de contexto como meros ejemplos. El poético [si se puede expresar de esta manera el teórico de la literatura (1)] carece de la posibilidad de producir, fuera de contexto, los ejemplos cuya función sería similar a la función de las frases para el lingüista. Por lo tanto, leer un poema (en este caso el «Nocturno III», de José Asunción Silva), desde la perspectiva poética, implica extraerlo de su contexto e interrogar su «gramática»; sin perder de vista que la gramática de un poema, o quizá algunos de sus componentes, pueden ser generalizados y reducidos a un mismo modelo de producción. Es éste, por lo demás, uno de los objetivos mayores de la poética en estos momentos (2).

Trasponer un concepto de un dominio (en el cual ha sido fructífero) a otro, no es un hecho nuevo en la historia del pensamiento occidental. Un ejemplo reciente lo constituye la trasposición del instrumental fonológico a la antropología (C. Levi-Strauss, 1958). Un

* Mi agradecimiento al profesor M. Enguídanos por sus discusiones sobre el tema y por haber leído y corregido el manuscrito.

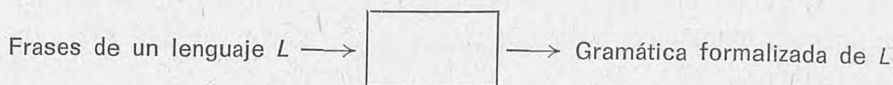
(1) Es necesario mantener todavía palabras como «literatura» o «poesía» para sugerir el objeto de estudio de la poética. Ellas están cargadas de ambigüedad con respecto a la teoría, puesto que no responden a nivel de concepto, sino a designaciones difusas de un tipo especial de mensajes que la sociedad consume y que se designa, desde el Renacimiento, con el nombre de literatura (véase S. Curtius, 1955; H. Lausberg, 1970). «Gramática poética» sugiere, con mayor aproximación, el objeto que intenta delimitar la teoría. Lo sugiere con mayor aproximación porque tal denominación elimina los problemas estéticos, sociológicos y psicológicos que conlleva la palabra «literatura».

(2) La expresión «en estos momentos» no pretende insinuar la originalidad histórica de tal objetivo, que se lo encuentra ya en la *Poética*, de Aristóteles, y en las retóricas medievales en donde la poética (*poetarum enarrationem*) era objeto de estudio de la gramática (*recti discendi scientia*) y de la retórica (*bene discendi scientia*). «En estos momentos» insinúa, entonces, el replanteo actual de la poética con la ayuda del instrumental teórico de disciplinas como la lingüística y la semiótica.

ejemplo anterior lo constituye el movimiento de relojería (*clockwork*), que concluyó en el modelo de la mecánica clásica y se aplicó en seguida a diversas disciplinas: a las estrellas en el sistema de Newton, al sistema gubernamental en las obras de Hobbes, al cuerpo humano en escritores como La Mettrie, y, por extensión, Tom Paine habla de Dios como el primer mecánico y Schiller (*Oda a la alegría*) metafORIZA la alegría como «el resorte de reloj (*watchspring*) del universo» (K. W. Deutsch, 1955). No es, por tanto, extraño que, en nuestros días, ciertos conceptos de la gramática generativa, intenten ser tras-puestos al dominio de la poética: tal el concepto de «competencia». Plantear su operatividad será el objeto del presente trabajo.

La gramática generativa asume que todo hablante de una lengua dada está capacitado para entender y emitir, espontáneamente, un número indefinido de frases; aun en el caso de que estas frases no hayan sido jamás ni oídas ni pronunciadas. Todo hablante tiene, por lo tanto, cierta capacidad para entender y enunciar frases, que es llamada su «competencia lingüística». En consecuencia, una gramática generativa fija como objeto de estudio, la representación de la información relativa a la estructura de la frase, que se supone disponible para cualquiera que aprenda una lengua —abstracción hecha de las limitaciones de la memoria, distracciones, etc.—. Esta habilidad del hablante puede ser descrita (representada) como un mecanismo que es llamado «gramática formalizada» de una lengua y que considera sólo los aspectos de la competencia lingüística, haciendo abstracción de los casos particulares del desempeño (*performance*). Este mecanismo puede ser representado, de manera simple, en el siguiente esquema (N. Chomsky, 1962, 1968).

[1]



Hablar de «competencia» en poética exige enumerar, desde el primer momento, ciertas incompatibilidades que se presentan en relación a la definición de «competencia» en lingüística. En primer lugar, en el caso de toda práctica social que puede definirse como «sistema de modelización secundario (3) (pintura, literatura, cine, música, etc.), el emisor y el receptor escapan a la igualdad de condiciones del emisor y del receptor en el caso de una lengua. En rela-

(3) La noción «sistema de modelización secundario» proviene de la semiótica soviética y es empleada, principalmente, en los trabajos de la Universidad de Tartu. A falta de traducción de la mayor parte de este material pueden consultarse, a título informativo, J. Kristeva (1969b) y O. G. Revzina (1972).

ción a ésta el receptor de un sistema de modelización secundario es pasivo en relación al emisor. Esta afirmación es arriesgada y no del todo cierta (lo retomaremos al final de este trabajo), pero permite, en primera instancia, plantear el problema. Habría que agregar, además, que las condiciones y posibilidades de la lectura están restringidas a determinados grupos sociales y posibilitadas en circunstancias determinadas. Este es, sin embargo, un aspecto del desempeño que no analizaremos en este trabajo. En segundo lugar, la capacidad de lectura es una capacidad «segunda» con respecto al aprendizaje de la lengua. Conocer una lengua es la condición necesaria de toda lectura, pero no la condición suficiente. De modo que si, por ser hecho de lenguaje, la poesía (o la literatura en general) debe incorporarse al cuadro general de la lingüística (R. Jakobson, 1963); debe también integrarse en la semiótica, si por este nombre se designa la teoría de las prácticas de modelización secundaria. Sobre el aprendizaje de estos sistemas no se ha insistido aún demasiado, pero resulta obvio, como hecho distintivo, que el aprendizaje de los sistemas de modelización secundarios es, por un lado, posterior al aprendizaje de la lengua, y, por otro lado, no es necesidad tan perentoria como el conocimiento de una lengua. No obstante tales diferencias, es posible (y útil) pensar, como hipótesis de trabajo, en la «competencia poética» como la capacidad intuitiva que permitiría a un lector distinguir un texto poético de otro que no lo es.

En tal caso, el tipo de reglas que debería describir una gramática poética se presenta a dos niveles. El primero de ellos es el nivel de la frase. ¿Cómo describir, a este nivel, una frase que intuitivamente es identificada como poética? La noción de no-gramaticalidad para definir la poeticidad es, sin duda, insuficiente. No toda frase no-gramatical es poética, y no necesariamente toda frase gramatical es no-poética. Así, esquematizando los versos 1-10 y 25-32 del «Nocturno III», se puede escribir:

[2] Una noche, ... contra mí ceñida toda, ... caminabas.

[3] Esta noche solo, ... caminaba.

Todo hispanoparlante es capaz de comprender frases como [2] y [3]. El sentimiento lingüístico aceptaría con más facilidad, en la lengua cotidiana, expresiones como «una noche caminabas conmigo» o «esta noche caminaba solo». La disposición de los componentes de una frase («contra mí ceñida toda») al alterar la disposición habitual en el habla cotidiana podría explicar el «efecto poético» sin que, necesariamente, la frase sea no-gramatical. Este primer nivel

no detendrá aquí nuestra atención (aunque lo retomaremos, en general, más adelante). Nos detendremos, por el contrario, en el segundo nivel: el nivel del discurso (4). La cuestión es, en consecuencia, ¿qué es lo que hace —más allá de la frase— que un discurso pueda ser identificado como poético? Lo cual presupone, como primera tarea, la descripción del proceso estructural del discurso.

Establecer una coherencia entre «una noche» (v. 1) y «esta noche» (v. 24) es un problema de discurso y no de frase. «Esta noche», sin el conocimiento de «una noche», sería ambiguo. La eliminación de ambigüedad presupone el conocimiento de la primera información (5). De tal modo que todo discurso puede concebirse como una secuencia S_1, S_2, \dots, S_n en donde la interpretación de un elemento S_i (para $2 \leq i \leq n$), depende de la interpretación de la secuencia S_1, \dots, S_{i-1} (I. Bellert, 1970). En consecuencia, y simplificando el ejemplo, cuando el lector llega a «esta noche» (v. 24), lo relacionará con

[4] una noche en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas

y podrá inferir:

- a) que alguien enuncia,
 - b) para quien enuncia «una noche» es significativa,
 - c) que «una noche» está en pasado en relación al acto de enunciación,
 - d) que es una noche de verano o primavera,
- Etcétera.

Inferencias como *d*) pertenecen al entorno (E. Coseriu, 1967), al «conocimiento del mundo» que tiene el lector. De la misma manera, y saliéndonos de [4], es el entorno lo que le permitirá también inferir la «tristeza» o la «angustia» del poema: la experiencia que se tiene ante la muerte de una persona amada.

Este tipo de inferencias escapan a la perspectiva de una «gramática» poética y las dejaremos aquí de lado. Para que el lector in-

(4) Para un resumen de las diversas perspectivas propuestas para la extensión del análisis de la frase al discurso ver W. O. Hendricks (1967). Para especificar un poco más la noción de discurso, la observación de E. Benveniste (1962:129-130): *La phrase, création indéfinie, variété sans limites, est la vie même du langage en action, Nous en concluons qu'avec la phrase on quitte le domain de la langue comme système de signes et l'on entre dans un autre univers, celui de la langue comme instrument de communication, dont l'expression est le discours.*

(5) M. Bierwisch (1965) señala, en un texto de Kafka (*Seine vielen im Vergleich au seinem sonstigen Umfang Kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor Augen*) que *Seine vielen* no puede ser entendido hasta que *Beine* haya sido comprendido. Si *Seine vielen* ha desaparecido de la memoria antes de que el lector llegue a *Beine* la comprensión será imposible (p. 103).

fiera *b*) no es necesario que él crea que el enunciado mantiene una relación de falsedad o verdad con lo que dicho enunciado afirma: con el hecho del cual se habla. Todo lo que es necesario para asumir tal inferencia es que la importancia de lo enunciado resida en el acto mismo de la enunciación. Esta inferencia puede ser lograda independientemente del entorno y sin asumir, necesariamente, que quien enuncia, en este caso, es un nombre, «Asunción Silva», sino un pronombre —«yo»— implícito y gramatical más que individual (psicológico). Tal inferencia implica ya despojar, en el análisis del discurso, la denotación (signo-referente). Es en la inferencia *c*) donde el lector manifiesta su capacidad —porque conoce intuitivamente las reglas de una lengua— para relacionar y diferenciar «una noche» (pasado, indefinido) de «esta noche» (presente, definido).

Detengámonos aún sobre estas últimas afirmaciones:

[5]

- a*) una noche (v. 1),
- b*) una noche (v. 3),
- c*) esta noche (v. 24),
- d*) esa noche (v. 48),
- e*) esa noche (v. 49),
- f*) en las noches (v. 56).

En [5*a*] dos interpretaciones son posibles: que el enunciado refiera a un ente real; que el enunciado refiera a las sucesivas apariciones de noche, acompañada de distintos modificadores. La segunda aparición de una noche, [5*b*], permite esta interpretación. Lo cual hace tener en cuenta, en todo enunciado, que sus componentes nominales refieren a la vez a un objeto (referente) como a otros elementos del enunciado (o de otros enunciados) organizados en discurso (6).

El referente es independiente del sistema de diferencias disponible en la competencia lingüística que permite inferir la coherencia del texto. Para establecer este sistema de diferencias introduciremos un operador que llamaremos *discriminador* (7). El discriminador se manifiesta de diferentes maneras. En el caso del «Nocturno III» consideraremos, principalmente, el discriminador anafórico (8). En [5]

(6) Hîz (1969) llama «referenciales» los elementos que refieren a otros elementos del discurso: *Sometimes referentials do refer to occurrences within de same sentence in which they occur. Referentials are one of the main link between sentences of a text* (p. 137).

(7) El concepto proviene de E. Coseriu (1967), aunque empleado en otro sentido.

(8) Hîz (1969) llama anafóricos los referenciales que remiten a elementos precedentes del discurso y epifóricos a los anticipadores. La importancia de la anáfora es decisiva en la coherencia de todo texto. Es decisiva desde el momento que dos o más elementos deben estar en relación para que la coherencia sea posible. En la gramática generativa la anáfora

el discriminador anafórico permite establecer el sistema de diferencias entre los modificadores de *noche* (una, esta, esa). En español, tales discriminadores indican la relación de propinquidad (cercanía) con la primera y segunda persona. Para la relación de no propinquidad el español dispone de *aquél*. Ahora bien, en el caso del «Nocturno III» la elección de «esa noche» en vez de «aquella noche» fuerza la relación de propinquidad con los agentes del discurso (primera y segunda persona) y elimina la no propinquidad que indicaría *aquella*. Primera y segunda personas refieren siempre a los agentes del discurso, en tanto la tercera persona implica siempre una relación de objeto (Benveniste, 1966: 225-236).

Por otra parte, *una* y *esta* discriminan su clase complementaria (otras noches). Esta discriminación adquiere importancia en los versos finales [5f]. Dicho de otra manera: *una* y *esta* son clasificadas en las noches que ocurren tales cosas y no en las noches en que no ocurren tales cosas. Volveremos sobre este aspecto después de introducir nuevos elementos.

En la coherencia del texto los discriminadores anafóricos suponen la existencia del contexto que puede ser definido como «el resto de palabras que acompañan una palabra» (Slama Cazacu, 1961: 208). La importancia del contexto puede ser especificada en

[6]

- a) sombra nupcial y húmeda (v. 4),
- b) sombra esbelta y ágil (v. 14),
- c) sombra fina y lánguida (v. 47).

Los tres enunciados de [6] tienen tanto la misma estructura de superficie como la misma estructura profunda. Sin entrar en detalles nuestra afirmación puede ser especificada con otro ejemplo:

[7]

- a) Carlos tomó el café con Ana,
- b) Carlos tomó el café con leche.

está implícita en una frase como [compré el libro rojo] que tiene como estructura profunda [compré el libro - el libro es rojo]. Al respecto puede consultarse R. C. Dougherty (1969). La anáfora ocupa un lugar importante en la proposición de M. A. K. Halliday (1964) concierne a la descripción lingüística de textos literarios. Es también fundamental en el modelo del discurso propuesto por W. Kummer (1971). Resumiendo, tal importancia había sido ya esquematizada—para la lingüística del siglo XX—por K. Bühler (1934): «La anáfora es un recurso propio del lenguaje para sustraer en cierta medida tal convergencia al azar y enlazar una cosa determinada con otra cosa determinada, más que lo que realiza ya el orden sintáctico en el campo simbólico de la frase suelta. Hace posible realizar interpolaciones de toda clase sin riesgo para la visión de conjunto, y en arcos pequeños o grandes, sobre todo lo intermedio echar mano de nuevo a lo pasado o proyectar ya de antemano lo que es sólo futuro, para ponerlo en conexión con lo acabado de nombrar» (p. 467).

Las dos frases de [7] tienen la misma estructura de superficie pero distinta estructura profunda. La secuencia *con Ana* modifica *tomó*, en tanto que la secuencia *con leche* modifica *café*. En [6], por el contrario, las secuencias de adjetivos todas modifican *sombra*.

La transformación de [6a] con respecto a [6b], o viceversa, es posible en relación al contexto en el cual ocurren estas frases.

[8]

- a) una noche en que ardían en la sombra nupcial y húmeda (v. 3-4),
- b) tu sombra fina y lánguida (v. 14),
- c) tu sombra esbelta y ágil, fina y lánguida (v. 47-48).

En [8a] *sombra* se discrimina anafóricamente con respecto a *noche*. En tanto que en [8b y 8c] se discrimina anafóricamente con respecto a *tú*. Teniendo en cuenta que el contexto individualiza y completa el sentido, una nueva transformación permitiría discriminar [8b y 8c] —después de con respecto a *tú*— también con respecto a *noche*. Nuevas transformaciones serían necesarias para, luego, discriminar los enunciados con respecto a *una noche* y con respecto a *esta noche*. Esta serie de transformaciones darían como resultado lo que tratamos de esquematizar en [9]:

[9]

- | | | | |
|----|---|---|------------|
| a) | sombra nupcial y húmeda
sombra fina y lánguida | } | una noche |
| b) | sombra fina y lánguida
(sombra) esbelta y ágil | } | esta noche |

Las discriminaciones y los contextos permitirán al lector comprender los últimos versos y relacionarlos en la coherencia del texto,

[10]

¡Oh, las sombras de los cuerpos que se juntan con la sombra de las almas!
¡Oh, las sombras que se buscan en las noches de tristezas y de lágrimas!

En primer lugar es necesario señalar que es en el final donde, por primera vez en el texto, el presente del enunciado corresponde con el presente de la enunciación (se juntan, se buscan); en tanto que el presente de *esta noche* es anterior al presente de los versos finales (caminaba, v. 31). En segundo lugar, la primera subordinada después del verbo (con las sombras de las almas) y la subordinada después del verbo *buscar* (en las noches de tristezas y de lágrimas) produce una suerte de imbricación de *sombras/a/sombras/a/noches*. Esta imbricación fuerza la dependencia de «una noche y esta noche»

a «las sombras en las noches»; y también de «tu sombra y mi sombra» a «las sombras en las noches». Es posible que por una serie de transformaciones a nivel del discurso—y no ya a nivel de la frase— se pueda establecer un resultado en el cual [9] podría ser transformado en [11]:

[11]

- a) una noche y esta noche
tu sombra y mi sombra → las sombras en las noches

puesto que las dos subordinadas de [10a y 10b] son equivalentes como construcción sintáctica y dependen del mismo sintagma nominal en posición de sujeto (las sombras); y la dependencia establece la imbricación. Además, la equivalencia sintáctica que sitúa a ambas subordinadas en homologías semánticas, opera a través de un nuevo discriminador que transforma la individualidad de *una, esa, esta* a la generalidad de la preposición *en*, seguida de artículo determinado (*las*). Es a través de las discriminaciones y los contextos que el lector puede inferir,

- a) que el verso [10b] resume las diversas discriminaciones de *noches*, transformando la individualidad en generalidad.
b) que ambos [10a y 10b] resumen y transforman los diversos contextos de *sombras* en la generalización de *las sombras*.

Sin duda que estas inferencias, como las —que puede extraer el hablante— de una simple frase [Carlos llegó en el tren de las seis] son intuitivas. El objeto de una gramática del texto es precisamente representar las operaciones a través de las cuales todo individuo competente en una lengua establece (o puede establecer) tales inferencias. A este nivel los lazos que unen los diversos elementos de un texto están estrechamente ligados al conocimiento de la lengua y, por lo tanto, pueden ser considerados dentro de una gramática del texto. Tal gramática, aunque todavía tentativa, puede pensarse como una derivación, axiomática, de la gramática de la frase (W. Kummer, 1971).

Los problemas relativos a la gramática del texto adquieren una nueva dimensión al considerar la poeticidad a nivel del texto y no sólo a nivel de la frase. La poeticidad debe pensarse como la capacidad que tiene un lector de aceptar un texto como poético, al igual que el hablante acepta la gramaticalidad de la frase. Aceptar la poeticidad proviene, por un lado e independiente de los factores gramaticales, de la institucionalización cultural que clasifica —en la enseñanza y

para el consumo— la edición de un libro como poema, novela, teatro, etcétera. Este aspecto evidentemente corresponde al nivel de desempeño y no al de la competencia. A nivel de la competencia, lo que interesa es qué tipo de organización textual acepta el lector como poético. Este aspecto es el que consideraremos a continuación.

Dos ejemplos bastarán para ilustrar y precisar las afirmaciones precedentes. ¿Qué ocurre, desde la perspectiva de una gramática poética, en la descripción de [12]?

[12]

- a) *Una noche,
una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de
música de alas
una noche
en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las
luciérnagas fantásticas,
a mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pálida,
como si un presentimiento de amarguras infinitas
hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara,
por la senda florecida
que atraviesa la llanura
caminabas, etc.*

- b) era esa palabra de *oïdor*, oída y saboreada por José Cemi como la clave imposible de un mundo desconocido, que recordaba el rostro en piedra, en el Palazzo Capitolino, de la Emperatriz Plotina, donde la capilla rocosa que forma la nariz, al descascararse causa la impresión de un rostro egipcio de la era de Dypilón, que al irle arrancando las cintas de lino va mostrando la conservación juvenil de la piel, dándonos un nuevo efecto donde el tiempo interviene como un artífice preciso, pero ciego, anulando las primeras calidades buscadas por el artista y añadiéndoles otras que serían capaces de humillar a ese mismo artista al plantear la nueva solución de un rostro en piedra que él no pudo siquiera entrever (Lezama Lima, 1968 : 50).

En [12a] la frase se extiende de tal manera, que entre el sintagma nominal (una noche) y el sintagma verbal (caminabas) varias frases subordinadas y conectadas se imbrican entre los dos sintagmas. Lo mismo puede afirmarse del fragmento [12b]. En [12a] las frases se imbrican en relación de contigüidad. En la imbricación por contigüidad dos aspectos son a retener: a) hay un comparativo (como si un presentimiento...); b) el comparativo es epifórico (en la medida en que adelanta lo que ocurrirá) e isotópico (9). Al ser epifórico, el compa-

(9) Isotopía, siguiendo a J. A. Greimas (1966: 69-72) puede ser rápidamente definida como homogeneidad semántica de un enunciado o partes de un enunciado.

rativo asegura la coherencia del texto, y al ser isotópico, la contigüidad. Este último aspecto aparece sémicamente (10) en la selección de sustantivos y adjetivos que organizan un mismo campo semántico (11).

Por el contrario, en [12*b*] el comparativo (como la clave imposible...) prepara la ruptura de la contigüidad y la aparición de la similitud. La similitud se extiende por medio de frases conectadas (—que recordaba...,—; —donde la capilla rocosa...,—; —como un rostro egipcio...,—; —como un artífice preciso...,—), en las cuales la comparación es de segundo grado (como un rostro egipcio; comparación de la comparación) y de tercer grado (como un artífice; comparación de la comparación de la comparación). En este caso la isotopía es quasi-isotópica en la medida en que la comparación (hasta el tercer grado) relaciona semas distintos. Dicho de otra manera, *oidor* —además del sema propio—, acepta semas que desplazan hacia él los comparativos. Siguiendo a R. Jakobson (1963; 42-47) se puede definir el primer texto como metonímico (contigüidad) y el segundo como metafórico (similitud) (12).

Independiente de las diferencias, ambos textos pueden ser analizados en su coherencia, pero la coherencia deja de lado la diferencia. El primer aspecto corresponde a la gramática del texto; el segundo, a la gramática poética. Es a este nivel donde aparece el problema de los sistemas secundarios aludidos anteriormente. La gramática del texto, aunque más allá de la frase, es todavía sistema primario, puesto que el hablante nunca habla por frases aisladas, sino organizando las frases en discurso. Dicho de otra manera, los textos [12*a* y 12*b*] pueden ser comprendidos como textos sin ser necesariamente ser comprendidos como textos poéticos. La construcción secundaria (metáfora y metonimia) son aspectos que una gramática poética debe describir. A este nivel la competencia es poética y no lingüística (13).

Como segundo ejemplo para delimitar los aspectos que corresponderían a una gramática poética, introduciremos un caso que bien puede ser controvertido; pero que es de gran importancia en la poesía moderna. Dijimos anteriormente que la codificación cultural permite

(10) Sema, también propuesto por Greimas (1966), puede ser definido como el componente semántico mínimo, similar a los *semantic markers* de J. A. Fodor y J. J. (1964) (véase nota 11).

(11) Un mismo campo semántico que sería más precisamente definido como la misma clase de *semantic markers* que aceptarían los sustantivos y adjetivos de acuerdo a las constricciones del contexto (J. Katz, 1966).

(12) Sobre la metáfora y la metonimia se pueden consultar también Michel Leguern (1973) y P. Laurette (1971).

(13) En esta tentativa de separar niveles y especificar lo que corresponde a una gramática del texto y a una gramática poética, dejamos de lado ciertas precisiones técnicas que es necesario, no obstante, tener en cuenta. Estas precisiones se refieren a la relación semántica-sintaxis y a las proposiciones controvertidas entre una semántica interpretativa y una semántica generativa (J. Katz, 1970).

al lector aceptar ciertos textos como poéticos. Se puede así aceptar como poema un texto a través de su disposición en la página. En este hecho debe separarse lo que es exterior (desempeño) y lo que es pertinente a la gramática (competencia). Así, por ejemplo, si el lector se encuentra con un texto como el siguiente:

[13] Una noche, toda llena de murmullos, de perfumes y de música de alas, una noche en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas, a mi lado lentamente, contra mí ceñida toda, muda y pálida, como si un presentimiento de amarguras infinitas hasta el más secreto fondo de las fibras te agitara, por la senda florecida que atraviesa la llanura, caminabas, etc.

será necesario un mayor esfuerzo para comprender su coherencia. Este hecho es independiente de la competencia textual del lector, ya que casi nadie, por ejemplo, habiendo adquirido la competencia aritmética puede multiplicar de memoria 12.345×6.788 . Ahora bien, la disposición en la página «ayuda» (y por lo tanto puede ser considerada como un elemento sintáctico) a la comprensión del texto con menor esfuerzo. Así, leyendo verticalmente las frases que están en centro de página, debajo del título, aparece la frase en sus elementos esenciales (sintagma nominal, sintagma nominal imbricado y sintagma verbal).

[14] una noche, contra mí ceñida toda, por la senda florecida que atraviesa la llanura, caminabas.

En este sentido, todo el poema admite una primera lectura leyendo sólo las frases situadas en centro de página, excepto las dos frases finales cuya disposición extendida —y que sobrepasa el centro de página— pareciera que cumple (a este nivel) la misma función que cumple a nivel de la coherencia del texto y que analizamos anteriormente. En este sentido también es de notar que los versos 6 y 7 (como si un presentimiento..., hasta el más secreto fondo...) que pueden omitirse (y pasar de pálida a por la senda florecida) sin que el texto pierda su coherencia, están situados dos espacios más hacia el centro de página en relación al margen de los versos 2, 4, 5 y 12. Además, los únicos versos que se repiten (eran una... iba sola... se acercó) se repiten en relación a *noche* y a *sombra* (lo cual permitiría extender lo dicho [9] y [11]) y se repiten a centro de página (14).

(14) La repetición, que desde las antiguas retóricas es considerado un aspecto sintáctico, exige ser reconsiderado de acuerdo al instrumental teórico que deberá montar una gramática

Estos dos ejemplos no tienen la pretensión de agotar el tipo de regularidades que deberá describir (y generar) una gramática poética, sino sólo poner de manifiesto la existencia de estas regularidades más allá de la gramática del texto. Esta constatación fuerza la pregunta: ¿cómo relacionar la gramática textual (*GT*) con la gramática poética (*GP*)? Esta relación puede establecerse a dos niveles: el de la frase y el del discurso.

a) En el primer caso es posible considerar una *GP* que toma de la gramática de la frase (*Gf*) su descripción estructural (*SD*). En consecuencia, la frases generadas según *Gf* como entrada (*input*) tendrán como salida (*output*) dos clases de descripciones estructurales: SD_1 y SD_2 . De ambas, SD_1 contiene las reglas de *GP*. Es decir, que *GP* es tomado como un algoritmo diferenciador, como una gramática «recognitiva» que permite decidir, en la salida, cuáles son frases poéticas y cuáles no (M. Bierwisch, 1965).

b) En el segundo caso es posible considerar *G* como una gramática de un alto nivel de abstracción a partir de la cual un conjunto de subsecuentes subgramáticas ($G_1; G_2; G_3; \dots; G_n$) pueden ser derivadas. El conjunto infinito de frases o textos no literarios permitirán establecer dos clases de gramáticas: *GT* y *GP*. De tal modo es posible asumir, como hipótesis, que las reglas y el léxico de *GT* están incluidas en *GP*. En consecuencia, todo texto poético puede ser generado a partir de *GT*. Ambas, además, como subgramáticas, están incluidas en *G*. Esta relación puede esquematizarse (V. Dijk, 1972).

$$[15] \quad (GT \subset GP) \subset G$$

De tal modo, el diagrama [1] puede ser ampliado a [16].

[16]



del texto poético. En cuanto a la disposición en la página queremos insistir en su importancia. Muchos de los poemas de Octavio Paz, por ejemplo, están dispuestos

1
2
3
4
5
6

de tal manera que una lectura horizontal y vertical es a la vez posible. La disposición en la página es no sólo importante en poesía, sino también en prosa (donde, además, la diferencia tiende a eliminarse). Véase a este respecto *Cobra* (1972), de Severo Sarduy. En especial el capítulo «Eat Flowers».

De este modo, puede concebirse la totalidad de textos poéticos en una lengua determinada, como un subconjunto de la totalidad de textos de tal lengua (15). Por lo tanto, todo sistema que genera textos poéticos consiste en tres subsistemas: *Gf*, que genera las frases; *GT*, que determina las propiedades generales de todo discurso; mientras que *GP* determina las propiedades del discurso poético. Ello no hace de *GP* un dispositivo normativo (como la antigua retórica). Lo que *GP* describirá es en base a qué mecanismo determinados textos se han generado y, en consecuencia, podrían generarse otros similares. No obstante, como la poesía «vive» destruyendo las reglas que permitieron la producción poética anterior —caso contrario al uso de la lengua donde tal práctica establecería la anarquía en el grupo social—, *GP* determina lo ya hecho y no lo por hacer. O, mejor, determinará las reglas mediante las cuales lo que se hará pudo haberse hecho. Otórguese importancia al juego verbal, puesto que la predicción no debe ser confundida con la normatividad.

Hasta aquí es posible concebir una gramática del texto poético que genere regularidades como las señaladas, así como otras que pueden estar dadas por el léxico, paralelismos, asociaciones, equivalencias, etc. No obstante, pareciera haber en poesía otro tipo de regularidades que sin duda pertenecen a la competencia poética (y aquí es necesario «forzar» el concepto de competencia en lingüística), aunque no sea claro que tales regularidades puedan ser descritas por la gramática. Esto no autoriza una crítica a la gramática poética, dado que desde el comienzo se formularía como limitada, y no explicaría la «totalidad de los hechos». La ciencia se desarrolla explicando no la totalidad, sueño dorado de toda hermenéutica, sino delimitando un objeto de estudio. De modo que sugerir que no toda competencia poética es formalizable no invalida lo dicho hasta aquí. El propósito, en la consideración de nuevos hechos, es sugerir el campo donde una nueva conceptualización comienza a ser requerida.

Estos aspectos aparecen si se asume que todo texto poético es dialógico en relación a otros textos. Es común, como ejemplo simple, ver en las novelas policiales referencias a otras novelas policiales. Un texto como *Cobra*, de Severo Sarduy, está conscientemente construido en relación a otros textos. Los ejemplos pueden multiplicarse. Claro está que el lector puede leer y comprender *Cobra* según los mecanismos que podrían ser descritos por *Gf*, *GT* y *GP*, prescindiendo de las relaciones con otros textos. Su lectura se modificará según que

(15) Tal esquema es válido también para los textos narrativos, que aquí no consideramos, y no sólo para la «poesía». Al respecto, véase J. Ihwe (1972).

el lector tenga o no adquirido este tipo de competencia que llamaremos intertextual (16). La intertextualidad es no sólo relación de textos poéticos, sino también de texto poético y lengua cotidiana. Ejemplifiquemos estas afirmaciones en relación al «Nocturno III», siguiendo algunos estudios sobre el uso de *sombra* y *noche* (17):

- a) En el paradigma que forman día/noche, noche está incluido en día en la aceptación que concibe el día como duración de veinticuatro horas. Este tipo de competencia es no sólo conocimiento del entorno, sino competencia lingüística.
- b) Día, en la conciencia lingüística del hablante, admite el sema «luminosidad». Este sema se manifiesta en expresiones corrientes como «dejar entrar el día por la ventana», por ejemplo. A este respecto, noche acepta el sema «oscuridad», en forma simétrica a día. Ahora bien, para que noche acepte el sema «angustia» o «tristeza» (noche de las tumbas) es necesaria una figura retórica. Lo mismo ocurre en el caso del sema «romanticidad». Ambos semas están contenidos en la primera y segunda parte del «Nocturno III».
- c) Día acepta el sema «continuidad» (duración de veinticuatro horas) que la noche no acepta. Por el contrario, noche acepta el sema «espacialidad» que día no acepta: la espacialidad cósmica del cielo nocturno. Este sema es importante en el «Nocturno III», que se mantiene constante mientras se produce una transformación (mejor, un pasaje) del sema «romanticidad» al sema «angustia».
- d) R. Jakobson (1963; 242) señala, con respecto a Mallarmé, la importancia del aspecto fonémico, relativo a noche, en poesía. Según Jakobson, en caso de colisión de sentido y sonido, la poesía francesa buscará un paliativo fonémico al desacuerdo que liga la distribución inversa de elementos vocálicos (noche en francés es agudo, en tanto que día es grave) que rodean a noche. El paliativo consistirá en rodear a noche de fonemas graves y a día de fonemas agudos. O recurriendo, como otra forma de invertir la relación grave/agudo, a un desplazamiento semántico asociado a las imágenes de claro/oscuro, contrastando, por ejemplo, el calor pesado del día a la frescura aérea de la noche. En «Nocturno III» los paliativos son también detectables. En español la relación fonémica día/noche es inversa en relación al francés. En «Nocturno III» día no aparece sino por ausencia. En

(16) El término es introducido por J. Kristeva (1969a), siguiendo a M. Bakhtine (1929).

(17) G. Genette (1968), G. Durand (1964).

cambio, hay un desplazamiento de la «frescura aérea» a «la noche de las tumbas». Sería necesario ver si en este desplazamiento no se rodea a *una noche* de fonemas agudos y a *esta noche* de fonemas graves. Tal posibilidad es concebible, puesto que sí existe el desplazamiento semántico: «luna blanca» en «una noche» (v. 12) y «luna pálida» en «esta noche» (v. 33).

Estos ejemplos son suficientes para sugerir la relación que el lenguaje poético mantiene con la lengua cotidiana. El intertexto, en relación a otros textos poéticos, es detectable no sólo a través de elementos léxicos, sino también en —por ejemplo— la conservación y modificación de imágenes ya producidas por otros textos poéticos (18). Así, por ejemplo, dentro de la tradición del «diabolismo» y del «angelicismo» de la mujer romántica (M. Praz, 1931) en el «Nocturno III» se opta por el segundo, que se encuentra también, de manera radical, en *María*, de J. Isaacs. Para señalar concretamente esta relación intertextual es suficiente citar algunos versos de Shelley (*On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery*):

[17] *It lieth, gazins on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.
Upon its lips and eyelids seems to lie,
Loveliness like a shadow, from which shine,
Friery and lurid, struggling underneath
The agonies of anguish and of death, etc.*

C. Bezzel (1969; 477) es más optimista con respecto al intertexto (que él llama citación y lo plantea dentro de una gramática poética. En relación a tres poemas alemanes modernos señala que uno de ellos es *generado* por un proverbio alemán, otro está generado por «clichés» contemporáneos y el tercero por citas ligadas a adverbios de tiempo y lugar (19).

A manera de resumen y conclusión se puede señalar, por una parte, que la noción de «competencia», en los límites de toda transposición de un dominio a otro, permite establecer, con cierta nitidez, un objeto de estudio: una gramática formalizada de los textos poéti-

(18) La intertextualidad léxica es notable en textos de J. A. Silva, R. Darío y C. Vallejo (*Los Heraldos Negros*) (W. Mignolo, 1973). Con respecto a las imágenes, Chklovski (1917) señala que las imágenes más que creaciones son tomadas de otros textos y distribuidas de otra manera.

(19) Otro ejemplo de intertextualidad «deliberada» lo constituyen las novelas de M. Puig, generadas a partir de las radionovelas, el cine, la cultura popular. (M. Morello-Frosch, 1971-73.)

cos. El hecho de que no se disponga aún de conceptos adecuados para describir fenómenos como los que indicamos no impide considerar lo que serán los problemas fundamentales de tal gramática:

- a) La descripción detallada del proceso de generación lingüístico y textual (*Gf* y *GT*) y los aspectos recurrentes en diversos textos poéticos (*GP*).
- b) Tal análisis especificará, en consecuencia, el mecanismo gramatical de fenómenos como la metáfora, la metonimia, la repetición, el paralelismo, etc.; y especificará también las relaciones entre *Gf*, *GT* y *GP* ([15] y [16]) (20).

Por otra parte, la noción de «competencia», en este aspecto delimitativo, permite replantear el problema autor-lector. Para una gramática formalizada tal diferencia no existe porque el «autor» es también «lector», y, como tal, no hay diferencias—a nivel de la competencia—entre ambos. La capacidad para producir textos poéticos (distinta en relación a la lengua natural) es un hecho de desempeño y no de competencia: escribir, más que capacidad innata, es un trabajo y una elección; y esta elección está motivada por la tabla de valores impuesta por la cultura a determinados grupos sociales. La actividad productiva, en la poética, deberá ser analizada—a nivel del desempeño—dentro del contexto social que la motiva y exige.

WALTER MIGNOLO

Indiana University
INDIANA (USA).

(20) No es claro que una gramática pueda resolver lo que el lector puede reconocer como un texto más poético que otro (grados de poeticalidad), de la misma manera que puede reconocer entre una frase más gramatical que otra. En cuanto a la relación autor-lector puede ser puesta—una vez más—en términos de ajedrez: las reglas del juego (gramática) están determinadas; el tipo de jugada que se decide, siempre dentro de las reglas establecidas, es una puesta en funcionamiento (desempeño) de tales reglas. Un buen jugador juega al ajedrez (emplea las reglas) de igual manera que un mal jugador: ambos están implicados en la misma gramática. Quien mira una partida (lee) debe también ser competente en las reglas del juego, en caso contrario no miraría porque no comprendería. Y si conoce las reglas puede jugar. Jugará mal si, por ejemplo, para él el ajedrez es un pasatiempo y no le dedica el trabajo que exige el de una profesión (como la de escribir). Por otra parte, y volviendo al comienzo de esta nota, explicar las reglas del juego no implica explicar por qué un jugador juega mejor que otro.

REFERENCIAS

Se omiten las referencias detalladas a los textos de los cuales se han tomado ejemplos, dada la facilidad de su ubicación. En casos necesarios, las precisiones fundamentales están dadas en cada ejemplo particular.

- BAKHTINE, M. (1929): *La poétique de Dostoievsky*, trad. francesa, París, Seuil, 1970.
- BELLERT, I. (1970): «On a condition of the coherence of textes», *Semiótica*, II, 4, 335-363.
- BENVENISTE, E. (1962): «Les niveaux de l'analyse linguistique», recopilado en *Essais de Linguistique Générale*, París, Gallimard, 1966, 119-131.
- BEZEL, C. (1969): «Some problems of a grammar of modern german poetry», *Foundations of Language* 5, 470-487.
- BIERWISCH, M. (1965): «Poetik und linguistik», recopilado en D. Freeman, *Linguistics and Literary Style*, Holt, Rinehart, Winston, 1970, 96-115.
- BHÜLER, K. (1934): *Filosofía del lenguaje*, trad. española de J. Marías, Madrid, Gredos, 1951.
- COSERIU, E. (1967): *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 293-300.
- CHKLOVSKI, V. (1917): «L'art comme procédé» en *Théorie de la littérature*, París, Seuil, 1965, 293-300.
- CHOMSKY, N. (1962): «Explanatory models in linguistics» en *Logic, Methodology and Philosophy of Science*, Standford University Press, 528-550.
- (1968), con G. Miller: *L'analyse formelle du langage*, París, Gauthier-Viüard, traducción francesa de los capítulos 11 y 12, vol. II, de *Handbook of Mathematical Psychology*, John Wiley and Sons.
- DOUTSCH, K. W. (1955): «Some notes on research on the role of models in the natural and social sciences», *Synthese*, vol. 7, 506-549.
- DIJK, T. van (1972): «On the foundations of Poetics», *Poetics* 5, 89-122.
- DOUGHERTY, R. C. (1969): «An interpretative theory of pronominal reference», *Foundations of Language* 5, 488-519.
- DURAND, G. (1964): *Structures anthropologiques l'imaginaire*, París.
- GENETTE, G. (1968): «Le jour, la nuit», *Langage* 12, 28-42.
- GREIMAS, A. J. (1966): *Sémantique structurale*, París, Larousse.
- HENDRICKS, W. O. (1967): «On the Notion "Beyond the Sentence"», *Linguistics* 37, 12-51.
- HIZ, H. (1969): «Referentials», *Semiótica* 1-2, 136-166.
- IHWE, J. (1972): «On the Foundation of a General Theory of Narrative Structure», *Poetics* 3, 5-14.
- JAKOBSON, R. (1963): *Essais de linguistique générale*, París, Minuit.
- KATZ, J. J. (1966): *The Philosophy of Language*, Nueva York, Harper & Row.
- (1970): «Interpretative vs Generative Semantics», *Foundations of Language* 6, 220-259.
- KRISTEVA, J. (1969 a): *Semeiōtikè: Recherches pour une semanalyse*, París, Seuil.
- (1969 b): «La sémiologie comme science des idéologies», *Semiótica* I, 196-204.
- KUMMER, W. (1971): «Outline for a Model for a Grammar of Discourse», *Poetics* 3, 29-55.

- LAURETTE, P. (1971): «Procès métaphorique et procès métonymique», *Linguistics* 66, 34-55.
- LEGUERN, M. (1973): *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, París, Larousse.
- LEVI-STRAUSS, C. (1958): *Anthropologie structurale*, París, Plon.
- MIGNOLO, W. (1973): «La dispersión de la palabra», NRFH, El Colegio de México (por aparecer).
- MORELLO-FROSCH, M. (1971): «La traición de Rita Hayworth o el arte nuevo de hacer películas», *Sin Nombre* 4, 77-82.
- (1973): «La cultura popular en la novelística de M. Puig», *Studies in Romance Languages*, University of N. Carolina (por aparecer).
- PRAZ, M. (1931): *The Romantic Agony*, Nueva York, Oxford University Press (traducción inglesa de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, 1970).
- REVZINA, O. G. (1972): «The Fourth Summer School on Secondary Modelling Systems», *Semiótica* IV, 222-243.

N
O
T
A
S
Y

COMENTARIOS

Sección de notas

SOBRE «FUNDAMENTOS DE LAS CIENCIAS SOCIALES»

Comentarios y notas al libro de Otto Neurath

EXPERIENCIA Y CIENCIAS SOCIALES

En su libro *Fundamentos de las Ciencias Sociales* (1), Otto Neurath, miembro del Círculo de Viena y, más tarde, de la Escuela Lógica de Chicago, aborda una serie de temas que considero muy interesantes, y a los cuales quiero situar en el plano de mis conocimientos para analizar, a la luz de otras teorías, las conclusiones a que Neurath desea llegar.

En efecto, la experiencia nos lleva a «emplear el término ciencias sociales» a un campo que suele abarcar, cada día más, disciplinas de características bien diferentes. Sin embargo, no es adecuado, en principio, delimitar los campos de cada una de las ciencias, cuando de lo que se trata es de estudiar la sociedad en sus diferentes estadios y de acuerdo con las ciencias y premisas que la influyen o condicionan. Así, tanta categoría de ciencia social tendría la ecología, como la estadística o la biología. Pero a fin de clasificarlas de una manera concreta, todas las ciencias quedan, quedarían, abarcadas por un denominador común. Son parceladas y organizadas de forma que sus interdependencias den como resultado la reforma o, al menos, la comprensión de las características de una sociedad y de su peculiar distanciamiento de otras sociedades o grupos humanos. El denominador común que antes hicimos referencia es, pues, el hombre sujeto directo de esa sociedad objeto de estudio.

Está claro que la vida nos ha de parecer diferente en la Unión Soviética y en Suiza, por ejemplo. Frente a los condicionamientos de tipo geográfico, lingüístico o natural, encontramos las derivaciones de

(1) «Fundamentos de las ciencias sociales». Otto Neurath. J. B. Madrid, 1973.

sistemas políticos desiguales, de circunstancias históricas diferentes y de recursos de todo tipo nunca idénticos. El lenguaje que ha de expresar tales distanciamientos ha de ser, por lo tanto, lo suficientemente explícito para no confundir una situación con otra o para no dar definiciones ambigüas.

Ahora bien, los deseos de muchos teóricos de la sociología derivan hacia el logro de un vocabulario común para toda la ciencia. De esta manera, la comprensión de los problemas y el allanamiento de las dificultades de estudio de diferentes sociedades se haría menos difícil, menos violenta, entendiéndolo por violencia todo tipo de ruptura tanto en el propio terreno del lenguaje como en el de los demás estudios científicos o hechos de la vida cotidiana.

Sin embargo, Neurath afirma que «no puede esperarse que presentemos de una vez para siempre una Jerga Universal como una estructura completa» (2), ya que la misma sufre continuas transformaciones, o, tal vez, se beneficia de continuas transformaciones. Cierto, pero no debemos ignorar que los esfuerzos para lograr un vocabulario común han dado buenos resultados. En diversos campos de la ciencia apreciamos significados concretos válidos para circunstancias similares, aunque éstas tengan lugar dentro de contextos totalmente desiguales. Tales significados y circunstancias han tenido lugar a lo largo de todos los procesos históricos y siempre se han beneficiado de las notas comunes para identificarse en un plano internacional. Así, los diversos partidos demócrata-cristianos que existen en países tan aparentemente disímiles como Italia o Chile confirman que ante situaciones concretas se aplican soluciones similares, al margen de condicionamientos históricos diferentes. El hecho de que una Junta Militar prohiba un partido (Chile) o que las sucesivas alianzas de partidos den como resultado gobiernos inestables desde hace casi treinta años (Italia) no significa que el contenido de la democracia-cristiana sea erróneo o tenga fisuras en sus postulados, sino que en un lugar y en otro los condicionamientos particulares dan lugar a respuestas diferentes a unas mismas premisas.

Pero si admitimos, como indica Emilio Lledó, que «sin comunicación no habría ni permanencia ni continuidad» (3), vemos claramente que es preciso admitir una serie de términos que nos ayuden a entendernos a la hora de estudiar los diferentes campos de las ciencias sociales y, sobre todo, de las ciencias en general. Por eso Neurath aconseja que «para estudiar ciertas peculiaridades de la terminología podemos construir, a modo de esquemas, unos lenguajes

(2) Neurath, «ob. cit.», p. 16.

(3) Emilio Lledó: «Filosofía y lenguaje. Ariel, Barcelona, 1970, p. 79.

modelos que se compongan únicamente de algunos items bien definidos, comenzando para ello con un pequeño y compacto núcleo de términos» (4), dado que sería ilusorio pretender crear de golpe un lenguaje común a todo científico e implantarle al objeto de crear interrelaciones entre unas teorías y otras. Hemos visto los resultados que han tenido, en el campo de la práctica, la creación de idiomas artificiales como el esperanto, que, con su gran número de seguidores, ha permanecido sólo como un intento de crear una lengua en la que entenderse el orbe. La confusión que se originó en la Torre de Babel no fue solamente un castigo de Dios, sino la consecuencia de idiosincrasias distintas, de opiniones diferentes y de formas de ver los elementos necesarios para construir la Torre completamente contrapuestos. Y sin embargo, vemos cómo paulatinamente en los llamados chicanos de Estados Unidos (esto es, yanquis que hablan español), por razón de su pertenencia a una sociedad donde el inglés es el primer idioma oficial, está naciendo una nueva lengua, cuyas acepciones ya tienen vigencia incluso en diccionarios y que es la unión de ambos idiomas, me refiero al *espanglis*. Gracias a tal sistema no es difícil a un mejicano entenderse con un natural de Virginia, pues basta con desechar en su conversación las partículas españolas y acudir a la utilización de frases hechas en inglés, o, viceversa, el mismo mejicano podrá entenderse con un ecuatoriano simplemente con olvidar la parte inglesa de su vocabulario y utilizar los términos españoles. Cara al estudio de una sociología del lenguaje, el mencionado caso daría lugar a ver cómo los americanos de ascendencia hispana son capaces de integrarse en una sociedad anglosajona siempre y cuando se les permita conservar intacta su lengua o, cuando más, alterada por modismos que no perturben el transmitir su idioma materno a sus propios hijos. Así vemos la tenacidad con que Puerto Rico conserva su idioma y cómo, por ejemplo, en Filipinas ha sucumbido sólo a causa de los chantajes de tipo económico o político que sufrió el país a mano de los Estados Unidos.

En consecuencia, la labor del sociólogo en todos los terrenos de la conducta humana está condicionada por las características económicas o políticas en medio de las cuales tiene lugar su trabajo, «su observación». Aunque también es cierto que en otras ocasiones son simplemente las conductas de los hombres, o grupos humanos, los que limitan el estudio de su forma de ser o de su integración en el medio. Cuando es así, todas las posibilidades de comprender una situación por medio de los datos de la experiencia pueden resultar vanas, ya que dichos datos no conllevan las sugerencias apropiadas para conocer,

(4) Neurath, «ob. cit.», p. 16.

o presumir, el por qué de la actuación de los objetos estudiados. En este caso es cuando, según Neurath, se debería crear un sistema fisicista de frases, símbolos y leyes, que, con toda su complicación, resultaría altamente útil a la comprensión de hechos y conductas que, de otra manera, no podrían ser explicados. Ya Saint-Simon pretendió explicar la Historia por este sistema de leyes, o «ley», indicando que hay una alternación natural entre las épocas de construcción y las épocas de revolución. Y es cierto, pues, salvo en sistemas inmovilistas o en regímenes dictatoriales de carácter personal donde se supone al líder un «carisma» especial y se le cree (o así hay que admitirle) salvador de la patria; salvo en estos sistemas, digo, en todas las sociedades, los períodos tiene una alternancia adecuada al objeto de sedimentar sus propias instituciones. Así, según Marx, cualquier país que haya vivido un prolongado período de esclavismo pasará por unas etapas previas que le llevarán a la revolución. Tras esta revolución surgirá la dictadura del proletariado y todo el mundo se empeñará en la construcción, u organización, de las nuevas estructuras. Y así sucesivamente.

La dificultad que advierte Neurath al afirmar que «cuando los autores hablan del espíritu de las naciones, podemos preguntarles cómo logran diferenciar esos espíritus varios» (5), se podría afirmar, como él mismo parece entrever, que tales diferencias obedecen simplemente a distintas formas de vida, de filosofía, de costumbres o de relaciones sociales. La democracia puede tener lugar igual entre los espartanos, los iroqueses o los ingleses de hoy día; ahora bien, en cada uno de estos ciudadanos se dan particularidades concretas que, en otro orden de cosas, diferencian de una manera radical a unos pueblos de otros. La democracia entonces es algo real, y las particularidades de cada pueblo son la esencia que los hace diferentes de los demás. En consecuencia, aun utilizando diversos sistemas de medición, de lenguaje o de religión, «es y seguirá siendo cierto que en el campo de las ciencias sociales toda demostración científica metodológicamente concreta, si pretende haber logrado su finalidad, tiene que ser admitida como correcta» (6) por todos, incluso por un chino, argumenta Max Weber.

Todos aquellos enunciados que se puedan contrastar adecuadamente con la experimentación real del científico, darán lugar a una acción concreta en el terreno del posterior estudio, de donde admitimos la expresión de Neurath que mantiene que se debe designar «con el nombre de enunciado a toda frase de la que podamos decir que está

(5) Neurath, «ob. cit.», p. 20.

(6) M. Weber: «Sobre la teoría de las ciencias sociales». Península, Barcelona, 1971, p. 17.

o no en armonía con los datos de observación» (7). Así, el enunciado «Madrid es la capital de la nación» está en armonía con los datos de observación, porque vemos que Madrid es el centro administrativo por excelencia de los órganos de gobierno de la nación, y que su influencia es directa sobre todo el resto del territorio nacional. Con frecuencia oímos en otras capitales: «estamos a la espera de lo que diga Madrid», o «son órdenes de Madrid», entendiéndolo, no que Madrid sea un sujeto pensante o decisorio, sino que en dicha capital se encuentran los organismos que tienen facultades plenas de planificación y decisión, decisión que viene a tener valor en todo el país.

Volvemos a la cuestión del lenguaje. Señala Neurath que «distribuidas por todo el mundo, encontramos lenguas que poseen extensos núcleos de frases empíricas que resultan francamente fáciles de traducir a otras lenguas, y que, de convertirse en una especie de modelo, podrían constituir el núcleo de un lenguaje empírico universal» (8). De hecho, ya se usan estos núcleos en determinados campos de la actividad humana. Así, las señales de circulación contienen una serie de palabras comunes a todos los países, o una parte considerable de ellos; por ejemplo, «stop». Así, los términos técnicos en construcciones militares son los dictados por el país que suministra mayor cantidad de material y patentes; o sea, Estados Unidos. Todo lo cual viene a demostrar que la actividad científica o el empleo del lenguaje están condicionados por un cierto colonialismo económico que, en época de Neurath, aún no tenía lugar de una manera tan clara, pero que ya se dejaba entrever por la influencia de los bloques. Así, durante el decenio 1930-40 el nacional-socialismo y el fascismo dictaban sus normas a escala pluricontinental, y sólo se podría estar «en» o «fuera de», de donde surgieron las alianzas militares y el posterior determinismo de estas alianzas en el campo de batalla. En tales condiciones, las alianzas «oficialistas» no tenían valor para el pueblo, y surgió una Francia libre fuera de su territorio, diferente a la Francia que había pactado con los alemanes; y surgió una oposición a Mussolini, que de manera política o mediante guerrillas (partisanos) se enfrentaban a las fuerzas de su país y a las de sus aliados y colaboraban con los ejércitos aliados para derrocar un sistema que no había sido elegido por ellos mismos. La victoria de las potencias aliadas dio lugar a la formación de unas élites a escala mundial, que tiene sus máximos representantes en Estados Unidos y la Unión Soviética, quienes ya en Yalta se repartieron el mundo, y que ha dado

(7) Neurath, «ob. cit.», p. 22.

(8) Neurath, «ob. cit.», p. 27.

lugar al mantenimiento de un equilibrio basado únicamente en el miedo que un coloso siente ante la potencia del otro.

Y es precisamente en el terreno político donde el lenguaje, a veces, viene a jugar un papel importante. La Real Academia Española de la Lengua acaba de reconocer varios vocablos y acepciones, entre ellos la palabra «inmovilismo», dándole el significado de «tendencia a mantener sin cambios una situación política, social, económica, ideológica, etc., establecida». El hecho de que a través de tal acepción se pueda identificar un sistema de cosas actuantes en nuestro país desde hace mucho tiempo, podría suponer un serio peligro para la convivencia nacional. Porque no es lo mismo sufrir unas injusticias que tienen visos de legalidad que saber que lo ilegal es lo que impera apoyado por una fuerza militar. En consecuencia, de la formulación de unas normas nuevas, se puede desprender que las acepciones al uso son equívocas, en contraste con la realidad social, y por lo tanto no válidas. Esto entraña un peligro de subversión, ya que al inmovilismo oficial se podría responder con una violencia casi autorizada. Sólo si existiera un cambio paulatino en las estructuras se podría conjugar adecuada la decisión de los anteriores gobiernos de haber mantenido tal inmovilismo, con la justificación, ilusoria o real, de que era lo mejor para el país. De otra manera, todo estudio sociológico quedaría cercado por ese inmovilismo y sería nulo desde sus bases.

Pero si atendemos la indicación de Neurath de que «las dificultades existentes para hacer predicciones sobre las instituciones humanas penetran en la esfera geológica, que no permanece cerrada a la sociología» (9), vemos que toda experiencia social está condicionada por factores de diverso tipo que se relacionan con la sociología, aunque tienen una vida independiente. Es decir, los movimientos independentistas de la península están condicionados tanto por sus factores geográficos determinantes, como por su riqueza industrial o natural, a los cuales hay que añadir sus particularidades lingüísticas y sus condicionamientos históricos anteriores. Ahora bien, analizando tales particularidades aisladamente y en relación con el conjunto actual, así como la situación monolítica de un país donde no existe el juego de partidos ni la capacidad de autodeterminación, consecuencias ambas de una guerra civil con un bando ampliamente derrotado, comprenderíamos, llegaríamos a comprender, el por qué de tales pretendidas escisiones. Y se entendería que el lenguaje que hablan los vascos y el de los catalanes o gallegos, en su acepción reivindicada-

(9) Neurath, «ob. cit.», p. 32.

tiva no gramatical, contiene idénticos postulados, porque nace de un deseo común de no respetar un dirigismo central que va en contra de sus propios intereses.

Dice Neurath que «para formar nuestra Jerga Universal debemos comenzar por el lenguaje de uso cotidiano» (10), pues es la única manera de contrastar opiniones, de advertir errores y de organizar las tareas comunes, porque «el lenguaje es, entre otras cosas, el modo cómo en el presente de la conciencia actúa, determinándola, el pasado» (11). De donde comprendemos claramente cómo a través del lenguaje podemos adoptar unos enunciados, por considerarlos válidos, o rechazar otros que nos parezcan inservibles. Los Testigos de Jehová, al desenvolverse en unos postulados pacifistas a ultranza, rechazan todo signo que engendre violencia y como tal rehúsan vestir uniforme de las fuerzas armadas y empuñar un simple fusil, aun a riesgo de enfrentarse con las autoridades políticas de los países de que son ciudadanos o de sufrir largas condenas de cárcel por desobediencia a las autoridades militares. Para ellos la violencia es un enunciado a rechazar, y lo rechazan allí donde se pueda encontrar.

Ahora bien, todo científico necesita también utilizar datos no observados por él, datos que contienen un empirismo incompleto. El problema reside en saber si estos datos son totalmente válidos o si aparecen dudosos en el contexto general del estudio.

Por eso, «un sociólogo que, después de un examen cuidadoso, rechaza determinados informes e hipótesis, llega a un punto en que, finalmente, tiene que decidirse por unos conjuntos globales de enunciados que están en competencia con otros conjuntos de enunciados igualmente globales» (12) y es aquí donde su experiencia debe ser utilizada en saber discernir no qué enunciados son más ciertos, sino qué enunciados serían más ciertos en contraste con similares circunstancias vividas, o estudiadas, por el sociólogo. Está claro que un historiador nunca podrá tener datos directamente observados, o de primera mano, cuando está relatando unos sucesos de hace tres siglos, pero sí puede tener a la vista situaciones concretas que tienen lugar en su tiempo, y, por contraste, llegar a soluciones adecuadas de sus hipótesis una vez que haya conocido con exactitud unas circunstancias y otras y sepa realmente a qué resultados se llegó en los sucesos de trescientos años atrás y a qué resultados se están llegando en los sucesos que él vive de cerca. De donde se desprende que la contrastación del sociólogo es un «elemento del trabajo

(10) Neurath, «ob. cit.», p. 35.

(11) Lledó, «ob. cit.», p. 77.

(12) Neurath, «ob. cit.», p. 46.

científico-cultural que constituye la base de la tan repetida afirmación de que lo personal de un trabajo científico es lo que verdaderamente le confiere valor» (13).

En la primera parte de su libro, Neurath nos habla de la riqueza del vocabulario sociológico y a través de sus ejemplos y teorías nos lleva a conclusiones como que los conductivistas «tratan de superar las barreras tradicionales del lenguaje, como James Joyce, y nos proporcionan un vocabulario más rico que el que generalmente poseemos» (14), pero, al mismo tiempo, propugna la creación de un vocabulario más amplio con el cual seamos capaces de asegurar la continuidad de los estudios en el campo de las ciencias sociales y de intentar nuevas empresas. Creo que sólo, tal vez, mediante aportaciones más amplias a las ciencias sociales en general podremos lograr reunir ese vocabulario y que mientras existan las dificultades que toda investigación conlleva en la actualidad nuestro deseo será algo vacío, porque no tiene posibilidad de prosperar.

ARGUMENTOS PARA UNA SOCIOLOGIA METODICA

El sociólogo es un sujeto aislado en el marco de sus estudios. Tales estudios si no están avalados por una experiencia contrastadora y contrastante, pueden resultar sin sentido y, a veces, sin dirección. Según Otto Neurath, «el empirismo lógico no nos proporciona ningún matiz encantado que retenga el material no crítico, así como la lógica tampoco nos impide construir enormes castillos de especulaciones metafísicas, que se sostienen en sí mismas, pero que no son empíricas» (15), y, añadimos, tales castillos se pueden derrumbar a la menor tentativa de apoyar en sus paredes teorías concretas y estudios de que habla Emilio Durkheim, que pueden ser, por ejemplo, «grandes movimientos de entusiasmo, de indignación, de piedad, que se producen en una asamblea, no se originan en ninguna conciencia particular. Vienen desde fuera a cada uno de nosotros y son capaces de arrastrarnos a pesar nuestro» (16). Esos movimientos sociales actúan sobre el sociólogo-sujeto circunstancial como llamadas sobre las que parece posible iniciar un estudio serio y que, sin embargo, no darían un resultado concreto toda vez que sus apoyaturas serían falsas. Ejemplo: yo asisto a un espectáculo en Honolulu, don-

(13) Weber, «ob. cit.», p. 49.

(14) Neurath, «ob. cit.», p. 54.

(15) Neurath, «ob. cit.», p. 67.

(16) Ed. Durkheim: «Las reglas del método sociológico». Schapire, Buenos Aires, 1969.

de estoy de visita sin conocer la idiosincrasia del pueblo ni las reglas del juego ni las condiciones en que tal espectáculo se desarrolla. Si me dejo llevar por las opiniones de entusiasmo de quienes asisten conmigo al espectáculo y silbo en un momento dado porque ellos están silbando, no sé exactamente si tal acción, silbar, es un motivo de aplauso o de repulsa. Si después, a mi regreso a España, comento tal acción y manifiesto que el espectáculo era encantador, fascinante y que los actores cumplían su cometido con gran habilidad, estoy dando «mi» opinión particular que, tal vez difiera demasiado de la realidad de lo que sucedió en una acción externa a mí y que me envolvió por sus características especiales, las cuales no supe, o no pude, desoír toda vez que participaba en un acto donde una mayoría dictaba sus leyes, leyes ajenas a las que rigen mi vida cotidiana.

Por este motivo, creo con Neurath, que «es tan importante reflexionar sobre las posibilidades de corroborar nuestros argumentos e hipótesis como de conmovernos» (17). Es decir, en el ejemplo del espectáculo de Honolulu sería preciso que alguien nos indicara, en primer lugar, qué sentido tiene lo que se está representando, qué dicen los actores, cuál es «el mensaje» y qué significan las reacciones multitudinarias. Una vez conocidos todos estos detalles, hemos de conocer el libreto y saber el significado de cada una de las acciones para contrastar éstas con los mitos o leyendas del pueblo. Entonces reflexionaremos sobre las reacciones de los asistentes al espectáculo y seremos capaces de «corroborar nuestros argumentos» con un mínimo de eficacia. En caso contrario, todo tipo de comentarios al respecto será algo gratuito que no tendrá ningún valor real. Al hablar del «programa de agregación», Neurath mantiene que «los libros sobre el racismo pueden estar escritos en un lenguaje claramente empírico y carecen, con todo, de espíritu crítico» (18) y no quiere decir que para ser un estudioso del racismo haya que ser de color y sufrir en un país donde el «apartheid» está de acuerdo con las normas del gobierno (Rhodesia, Sudáfrica), sino que la labor del estudioso de este campo ha de ser minuciosa y requiere profundos análisis terminológicos antes de manifestar una opinión o pronunciarse a favor o en contra de tal teoría, o de otra teoría similar.

Al hablar de la fraseología caduca, Neurath aconseja que se prescindiera de la terminología causal y funda su consejo en que «son varias las escuelas que han presentando sus objeciones contra la fraseología de causa y efecto» (19), de donde podemos deducir que todo estudio

(17) Neurath, «ob. cit.», p. 67.

(18) Neurath, «ob. cit.», p. 67.

(19) Neurath, «ob. cit.», p. 71.

que pretenda un mínimo de cientifismo deberá eludir todo tipo de supuestos y trabajar solamente a partir de datos sólidos. Es decir, entiendo que no porque un automóvil que circula a 60 kilómetros por hora polucione un parque, todos los automóviles que circulen a 60 kilómetros por hora polucionarán dicho parque. Para prohibir circular a esa velocidad por el parque en cuestión primero sería preciso hacer un análisis básico de una muestra amplia de los automóviles que circulen por el mismo y de ahí, sí, deducir a qué velocidad es aconsejable que los automóviles circulen por allí para evitar la polución. Toda relación de causa y efecto debe conllevar una previa experimentación, porque en todas las ciencias, incluso las matemáticas, no se da con exactitud tal relación. Es decir, no siempre de A (automóvil a 60 kilómetros por hora), se deduce B (polución del parque).

Este mismo suceso se podría citar al hablar de las «predicciones basadas en la uniformidad», ya que en este caso «los científicos no se encuentran en mejor situación que el hombre de la calle» (20). Es incluso pernicioso pensar que un psicólogo social que ha hecho mil estudios referidos a un mismo asunto pueda predecir que el estudio 1.001 dará los mismos resultados que la mayoría de los demás. Que existan más o menos posibilidades de obtener tales resultados es cierto, pero nunca que se pueda predecir uno solo de ellos (ni el 1.001 ni el 2.625). Por eso mismo es necesario que todos los datos que recopilemos para iniciar un estudio hayan sido analizados, comprobados y contrastados entre sí o con otros del mismo o diferente tipo, a fin de que nuestros resultados no tengan la categoría de predicciones, sino de enunciados fijos y avalados por una experiencia adecuada, de forma que no puedan ser rebatidos por ser poco consistentes.

Sí creo, por otra parte, que es necesario, totalmente necesario, utilizar «hipótesis de corroboración y apoyo», aunque no se debe olvidar que «en cuanto sociólogos, tenemos que esperar baches y lagunas en todas partes, además de impronosticabilidad, limitaciones y unilateralidad en nuestra argumentación, y esto comencemos donde comencemos. Cuando tomamos un grupo de hipótesis, vemos cómo éstas están relacionadas con todas nuestras hipótesis, las cuales no pueden ser estudiadas como un cuerpo global, sino sólo, de un modo u otro, fragmentariamente» (21). Pero lo que no podemos es pretender que nuestras hipótesis sean las únicas que van a llevar a resultados adecuados, sino que las propias limitaciones de esas hipótesis son las que darán lugar a que nuestras búsquedas se hagan más

(20) Neurath, «ob. cit.», p. 77.

(21) Neurath, «ob. cit.», p. 92.

inquietas y profundas, y de esa inquietud obtendremos datos que nos serán de gran utilidad para comprender la totalidad de nuestros datos.

Y es porque precisamente aquellas hipótesis que creemos más firmes, más adecuadas, son las que pueden dar lugar a una «impro-
noscabilidad dentro del empirismo», de donde deducimos que todos los cambios que se producen, o se han producido a lo largo de la historia, pueden condicionar de una manera u otra nuestro estudio, sobre todo cuando pisamos un terreno en el cual no somos expertos. Sabemos las consecuencias de la bomba atómica arrojada sobre la ciudad de Nagasaki, pero no podemos suponer cuál sería la consecuencia, el número de muertos o destrozos que ocasionaría la misma bomba arrojada sobre la ciudad de París. De una parte, puede hallarse nuestra ignorancia en el terreno de la química común; de otra, el desconocimiento de los efectos concretos de la radiactividad y, en fin, los condicionamientos de tipo militar en que tal bomba pudiera ser arrojada. El analizar exhaustivamente mediante documentos existentes y opiniones de los afectados por la bomba de Nagasaki, nos llevaría a tener una experiencia contrastable. Y podríamos decir que una bomba arrojada en una ciudad exactamente igual que Nagasaki, desde la misma altura y en las mismas condiciones meteorológicas, o de otro tipo, produciría idénticos resultados, pero aplicar esos resultados a lo que podría suceder en París, incluso con estudios matemáticos exactos, nunca sería correcto. En consecuencia, el hombre de ciencia debe eludir todo tipo de especulaciones, incluso aunque las crea probadas por experiencias similares, a no ser que, en efecto, dicha similitud sea en todo equilibrada.

Por eso, al hablar de «uniformidades estables o ingeniería social», nos parece claro el ejemplo que pone Neurath. Dice que «un ingeniero mecánico puede discutir muchos tipos de aviones posibles sin que tenga motivo alguno para esperar que uno cualquiera de sus proyectos tenga más posibilidades de realizarse que otro. De forma semejante, un «ingeniero social», un «planificador» puede ocuparse de muchos modelos posibles de sociedad sin que llegue a predecir cuál de ellos será el que llegará a realizarse» (22). Los programas de todos los partidos políticos son, sin excepción, inmejorables. Sus teorías siempre suponen maravillosas reformas sociales y sus slogans son verdaderas muestras de poesía e inteligencia. Sobre unas y otros se levantan campañas electorales donde el líder es un dios Midas que parece el encargado de repartir bienestar y felicidad para todo el pue-

(22) Neurath, «ob. cit.», p. 99.

blo. Tales actos constituyen, a mi juicio, una uniformidad inestable, puesto que programar una utopía es simplemente labor de hombres inteligentes, pero para llevarla a la práctica se precisa, además, contar con una serie de recursos que no siempre están al alcance de quienes prometen. Entiendo que la labor del «ingeniero social» es más callada, menos apoteósica, pero, también, más eficaz, pero no ocupándose de muchos modelos posibles sino trabajando tenazmente sobre las reformas que necesita su entorno y estimulando a los poderes públicos a que puedan llegar a un término feliz. Y, según Max Weber, «todo conocimiento de la realidad cultural es siempre un reconocimiento bajo unos puntos de vista específicamente particulares; (por eso) cuando exigimos del historiador o del sociólogo la premisa elemental de que sepa distinguir entre lo esencial y lo secundario... únicamente queremos decir que sepa referir los procesos de la realidad a unos "valores culturales" universales y a entresacar consecuentemente aquellas conexiones que tengan un significado para nosotros» (23) o para el entorno que rodea, o determina, su labor científica.

Entiendo que Otto Neurath recomienda utilizar las «siluetas sociales», que «tienen por base una comparación multidimensional» (24), cuando tal sistema beneficia el estudio en que está empeñado el sociólogo y recomienda eludirlos cuando tal estudio «haya dado como resultado que mediante un procedimiento diferente se pueden obtener mayores beneficios» (25). Pero también la «disposición de los items sociales» juega un papel importante a la hora de valorar los sujetos y los objetos que son estudiados, y cómo se interrelacionan unos con otros. Así, advertimos que «los hechos sociales, como todos los fenómenos naturales, no se explican por el solo hecho de demostrar que sirven a un fin» (26). El observar las conductas humanas y los condicionamientos de las sociedades pueden ser, y de hecho son, datos de primera magnitud para tratar de lograr enunciados válidos para una convivencia armónica. En este caso, estamos utilizando items sociales que nos van a ayudar a comprender una situación y sus posibles alternativas. El hecho de que haya un hombre que sólo se dedica a trabajar y a ver la televisión, no significa que todos los hombres hagan lo mismo, no explica el comportamiento de una sociedad. Después de un estudio, si advertimos que en tal sociedad existen muchos hombres que tienen idéntico modo de actuar, hemos de pen-

(23) Weber, «ob. cit.», p. 49.

(24) Neurath, «ob. cit.», p. 108.

(25) Neurath, «ob. cit.», p. 111.

(26) Durkheim, «ob. cit.», p. 88.

sar que existen unos condicionamientos, «unas fuerzas externas», que obligan a los hombres a comportarse de esa manera, y veremos que es una forma de masificar a los hombres, de impedirles que participen en política, de apartarles de la cultura y de alienarles para que «no estorben a los intereses de un grupo», que es precisamente el grupo director de la vida del país. Tales hombres y tal grupo son items sociales perfectamente definidos, y su comportamiento concreto es el que nos lleva a comprender el por qué la sociedad en la que forman parte es de esa manera y no de otra. Esos hombres, y ese grupo, han actuado no ya como sujetos reales, sino como objetos a estudiar, y mediante su actuación se ha llegado a la comprensión de su particular situación en el conjunto de los determinantes sociales.

Durkheim manifiesta que «cuando se emprende la explicación de un fenómeno social, hay que investigar separadamente la causa que lo produce y la función que cumple» (27) lo cual supone ya una argumentación en las ciencias sociales, puesto que en cada estudio concreto se darán, inexcusablemente, particularidades que, tal vez, no serían útiles en otro estudio, incluso similar. Es claro entonces que «algunas técnicas se apliquen con más frecuencia en una ciencia que en otra» (28) y solamente la capacidad del sociólogo para utilizar los argumentos en provecho particular de su estudio es lo que hará del mismo un científico consciente de su labor en un campo donde es fácil ser profeta antes de llevar a la práctica las experimentaciones o antes de observar sistemáticamente los argumentos que darán lugar a síntesis concretas. Pero, pienso, las profecías no valen. Solamente en algunos terrenos, y en algunos casos (véase Julio Verne), las argumentaciones hipotéticas o fantasiosas han llegado, por medio de la técnica y tal vez por un espíritu novelesco de la naturaleza o de la industria humana, han llegado, digo, a convertirse en una realidad que podría parecer imposible incluso un par de años antes de su realización o puesta en práctica. Pero en sociología estos casos son más contados. Un estudio sobre el comportamiento de los líderes y su posterior reacción del pueblo frente a ellos nunca sería tan completo como para predecir el resultado de la experiencia. Aquí cuenta más la astucia humana e, incluso, el miedo, que los propios argumentos derivados de unas acciones concretas que pueden torcer el curso de la historia o pasar desapercibidas.

Por eso, Neurath al hablar de la «transferencia sistematizada de tradiciones», afirma que «en la práctica cotidiana de la vida aparecen

(27) Durkheim, «ob. cit.», p. 80.

(28) Neurath, «ob. cit.», p. 121.

ciertas expresiones que tienen carácter empírico, pero que a pesar de ello no son adecuadas para su empleo en el marco del análisis científico» (29) y, pienso, que sólo mediante su contraste con otras expresiones ya empleadas fructíferamente podremos utilizar aquellas en nuestro estudio. Ejemplo, el general portugués Antonio de Spínola no podría haber construido el alegato que, en definitiva, fue parte integrante de la caída de una Dictadura férrea de 48 años, de no haber vivido el problema ultramarino en su propia carne. Los postulados que encierran su libro «Portugal y el futuro» no tendrían idéntico valor si tal general, gran teórico de la guerra, hubiera manejado datos históricos y referencias contrastadas, pero no de primera mano, lo cual habría supuesto que su utilización para proponer soluciones sobre el problema habrían carecido del vigor necesario para pensar en su puesta en práctica. Es muy diferente haber tratado el problema sobre el terreno, en Angola y Guinea Bissau, y haberse visto empuñado en la guerra colonial, siguiendo unas directrices impuestas en defensa de un grupo y de una ideología totalmente impopular, que haber estudiado la cuestión en un despacho, incluso con asesores políticos y militares eficientes. El que sea o no viable la forma de «construir el futuro» que propugna el general, depende de circunstancias externas que sólo la práctica aclarará. Pero lo que sí es cierto es que el pueblo portugués no podía seguir manteniendo una sangría de hombres y riquezas, únicamente por respetar la voluntad de un gobierno absolutista y despótico, toda vez que la problemática de otras colonias que ha querido ser resuelta por la fuerza de las armas (India Portuguesa) ha llevado a resultados desastrosos, incluso, para el honor nacional. Y un pueblo se puede morir de hambre, pero es difícil que tolere el deshonor. Ahí está la clave de los acontecimientos del 25 de abril.

En resumen, los procedimientos científicos en sociología, han de tener una base en la experiencia para «construir una sociología que vería en el espíritu de disciplina la condición esencial de toda vida en común, fundándolo al mismo tiempo en la razón y la verdad» (30), como ha expuesto Emilio Durkheim.

SOCIOLOGIA DE LA ACCION

Para Weber, según Alfred Von Martin, el «mayor de todos los sociólogos alemanes conocidos y a la vez un historiador muy bien informado en múltiples aspectos», la revolución es imposible y sólo la

(29) Neurath, «ob. cit.», p. 125.

(30) Durkheim, «ob. cit.», p. 97.

acción, «la sociología de la acción», es capaz de transformar los esquemas de la sociedad. Por eso, afirma el mismo Weber, «la ciencia social que nosotros queremos practicar es una ciencia de la realidad» (31). El sociólogo se halla inmerso en el campo de su estudio, es a la vez objeto y crítico de una realidad que debe transformar o, al menos, tratar de modificar. Los materiales e, incluso, las actitudes del investigador han de ser comparadas a la luz de los datos históricos. Está claro que para conocer las tendencias de un determinado grupo, y para comprender su acción, primero hay que contar con datos y nociones de su pretérito y del pasado de su doctrina. El sociólogo ha de incluirse en el grupo, mezclarse en él, estimular el acercamiento, el diálogo, con gentes del grupo y sólo de esta manera, mediante una capacitada acción concreta llegará a comprender actitudes y manifestaciones del grupo. Clasificar el material de que disponemos, nos debe ayudar a razonar el porqué de unas actuaciones y no de otras y reflexionar sobre los avances de nuestro estudio en torno a un objeto cualquiera. Tenemos ejemplos muy concretos en el caso de antropólogos como Margaret Mead, Malinowski, Lewis H. Morgan, Edward B. Taylor, Ralph Linton, Darryll Forde, Evans-Pritchard, que han hecho sus estudios y nos han legado una preciosa documentación de primera mano a costa de convivir, o sufrir, con las gentes que se proponían estudiar, hasta llegar, como en el caso concreto de Morgan, a formar parte de una familia iroquesa dentro de la tribu séneca, por haber defendido el caso de estos indios ante el Congreso de los Estados Unidos, siendo tenido por tales indios como protector o puente de enlace entre las dos razas, y otorgándole el nombre de Tayadaowuhkuh.

Pero lo más importante para un sociólogo, es, precisamente, su condición de puente entre la sociedad y las estructuras humanas, porque «incluso en aquellos casos en que son incapaces de hacer predicciones, los sociólogos pueden proporcionar a los hombres de acción, como a los dedicados a la reflexión, el material empírico adecuado» (32), y aquí es donde el hombre de ciencia debe cobrar importancia a la vista de la sociedad. Un sociólogo es un hombre que estudia la realidad, simplemente, pero su adjetivación como tal ya condiciona toda su actuación. Los pasos que dé un sociólogo han de ser estimulados, apoyados y alentados desde los mismos órganos del poder público, ya que su labor escapa a la mera observación. Un sociólogo es un hombre de acción y, discutiendo ya las teorías de Weber tal vez por aplicarlas a nuestros momentos que difieren bas-

(31) Weber, «ob. cit.», p. 36.

(32) Neurath, «ob. cit.», p. 150.

tante de su época, también puede ser un teórico de la revolución. Y siempre que se trate de transformar unas estructuras inadecuadas transnochadas e inhábiles, este «ser» un teórico de la revolución debe gozar de todas las estimaciones. Lo grave es que tales teorías conllevan una dosis de enfrentamiento, de ruptura, de disfunción frente al poder económico que rige la vida de los estados y defiende sus instituciones, como salvaguardia de unos intereses, que desea preservar a costa de todo. Y ya sabemos que el enfrentamiento con el Estado es parte de un suicidio, individual o colectivo, ya que la defensa de las estructuras está basada en el empleo de la fuerza, no de la inteligencia.

Siguiendo una de las reglas de Durkheim, «cuando el sociólogo emprende la exploración de un orden cualquiera de los hechos sociales, debe esforzarse por considerarlos en un aspecto en que se presenten aislados de sus manifestaciones individuales» (33), ya que involucrar intereses particulares en el estudio de sociedades enteras, puede inducir a deformar la realidad, y en tales condiciones los argumentos que se puedan utilizar quedarán, de antemano, invalidados para decidir sobre el entorno social. Pero está claro que, mientras la sociología sea una ciencia marginada, adulterada por investigadores de salón, en países como el nuestro todo trabajo tropezará con miles de inconvenientes. Si colaboramos con un instituto oficial de opinión y, olvidando la mala conciencia, somos capaces de admitir la deformación de datos y resultados tal vez nuestra categoría de sociólogos sea avalada por el reconocimiento público a unos méritos que, de existir, existirían en favor del marco establecido, pero no de un desarrollo eficaz de las ciencias sociales y de unos planteamientos valientes de las reformas necesarias al país.

En un trabajo publicado en octubre de 1971 en *Cuadernos para el Diálogo*, Alfonso Carlos Comín decía: «Se habla de actitudes y opiniones como si pudieran tener alguna incidencia en la práctica (y esto tiene especial énfasis en el caso de nuestro país), y no de actitudes y opiniones ante "decisiones" ya cumplidas, porque de lo que se trata precisamente es de anticipar, de "predecir" lo que sucedería si las fuerzas sociales entraran en juego como consecuencia de las actitudes determinadas. Se presupone que la actitud es privada, pasiva, no ejercida en la práctica, por cuanto el marco institucional de la formación social correspondiente no permite opciones; las cuestiones por las que se pregunta están ya decididas por otros y la posibilidad de incidir en el cambio a título individual es nula o muy

(33) Durkheim, «ob. cit.», p. 48.

tenue.» Anoto lo anterior como explicación de que todos los fenómenos sociales se hallan enmarcados en el marco riguroso de la vida diaria y que, como consecuencia, los fundamentos de todas las teorías que hayan de ser avaladas por la experiencia tienen necesidad de la libertad adecuada para desarrollar su labor. Es inútil pretender construir una sociología de la acción, cuando el campo científico está cerrado al acceso de quienes tienen el deber, por razón de su capacidad intelectual, de transformarle.

Y es claro, en fin, secundando a Neurath, que, al margen de las limitaciones propias de todo trabajo científico, es preciso crear un lenguaje apropiado a las ciencias sociales que sea la base de postulados universales, avalados por la experiencia y la contrastación. MANUEL QUIROGA CLERIGO (*Conjunto Avenida A - 1, 4.º A. ALCOBENDAS, Madrid*).

LA IMPOSIBILIDAD DEL SER EN «EL TIRANO INMOVIL», DE RAMON HERNANDEZ

La confrontación del hombre con la realidad y la imaginación constituye el problema filosófico fundamental de la novelística de Ramón Hernández. Sus personajes sueñan alcanzar una realidad imaginaria con el fin de desarrollar su yo individual. Al no contar con los medios adecuados para ello o al no tener la iniciativa y fuerza para lograrlos, una ola de frustración, conformidad y pesimismo los inunda. La manera cómo Hernández desarrolla en *El tirano inmóvil* (1970) esta gama de preocupaciones es el objeto de este estudio (*).

El primero y único epígrafe de la novela sintetiza el argumento de la misma, a la vez que insinúa la clave de su tema:

En una calle, a extramuros de la ciudad y de la muerte, un grupo de jóvenes se contorsiona al compás del *blue* de Flanagan que, obsesivamente, emite un tocadiscos de transistores. En medio de ellos, Bruno Riba, Hércules, el jorobado, escupe a la escombrera del derribo el ojo pardo del odio y el deseo de acabar con Demetrio Mu, el tirano. Es de noche (p. 9).

* La edición usada aquí es Ramón Hernández, «El tirano inmóvil» (Barcelona: Seix Barral, 1970).

Bruno Riba —irónicamente llamado a veces Hércules— se halla en circunstancias parecidas a las de sus compañeros Adonís, Adriano, el Chino y Bartolomé: bajo el control de Demetrio Mu, a quien se le conoce mejor con el apodo de el «tirano». La simbólica anormalidad física de Riba (jorobado, tuerto y asmático), sin embargo, complica más su situación, no sólo frente a Demetrio, sino también frente a sus otros amigos. Bruno —todo un Hércules moderno— sueña destruir al tirano (las fuerzas de opresión) para encontrar la realización y afirmación de su yo; su odio metafórico contra Demetrio se despertó en el primer instante en que lo conoció, en el momento mismo en el que se sintió deslumbrado «de lo ágil, de lo bellissimo» de Demetrio (págs. 11-12). Dos son, pues, las fuerzas en pugna que constituyen el andamiaje estructural y temático de la novela: Bruno y el tirano. Pero Hernández no se queda con el planteamiento simplista de la libertad y la opresión; avanza más allá para complicarlo a través de los siguientes elementos: A) la superficialidad y vaciedad de la vida y por tanto lo absurdo del esfuerzo humano; B) la construcción grotesca del mundo en el que y por el cual ha de procurar realizarse; y, C) el fracaso inevitable del ser y su conformismo final. La variedad y el complejo desarrollo estilístico de estos elementos complementarios —que en sí son las características específicas de la visión personal del mundo de Hernández— conforman la esencia y la peculiaridad distintiva de *El tirano inmóvil*.

A) LA VACIEDAD VITAL Y LO ABSURDO DEL ESFUERZO HUMANO

Lo que es o lo que no es una vida vacía es una definición que varía y depende del punto de vista del que la vive y del que la ve vivir. Específicamente depende, aquí, del punto de vista del personaje (que la vive) y del autor y del lector (que la ven vivir). Hernández ve la superficialidad existencial de sus personajes y la transmite a su lector. Está o no el lector de acuerdo con el autor en cuanto a su valoración y juicio personal de lo que es superficial y prosaico en la vida de sus personajes es lo de menos. Lo importante y lo que se procura dilucidar aquí es el cómo y el porqué de tal valoración.

La relación entre vaciedad existencial y el esfuerzo humano es estrecha en la obra. El fracaso de éste depende de aquélla y viceversa. Bruno, ansía ser él, ansía alcanzar un estado supremo de libertad individual. Sin embargo, la trascendencia o grandeza de tal meta queda ridículamente claudicada al vérsese al personaje capital que la busca envuelto en diarias actividades superficiales, pasatiempos

vulgares que obvia e irónicamente contradicen la grandeza de sus aspiraciones. La vida de Bruno se consume con el cigarrillo que fuma. Avanza de un salón de baile amenizado por un tocadiscos de transistores a otro de billares; luego, regresa a su cuarto y allí

con la cabeza entre las manos, [vuelven] a oprimirle las mujeres desnudas de los anuncios, los equipos de balompié, los lujosos automóviles, los ases del pedal, los bólidos de carreras y, dolorosamente, los campeonísimos del boxeo (p. 214).

Y como él, pasan la vida, o mejor se les pasa la vida, sus amigos y la sociedad de la que forman parte. Los seis personajes —incluyéndose Bruno— han entrado en una freiduría.

Y le empujó a la puerta del aguaducho con cocina abarrotada de negros parroquianos bebiendo vino, cerveza, langostinos que triturraban escupiendo los caparazones, las virutas, la señora gruesa que se inclinaba enharinando los boquerones fritos, la mano amoratada del dependiente que interrogó qué les pongo, qué tomas, Hércules: —Un café con leche (p. 206).

Si la vida es tal como queda descrita en los párrafos anteriores, la meta a la que aspira llegar el individuo (Bruno) se convertirá, como dice el narrador, en un conjunto de «absurdos irrealizables» (p. 106), absurdos por la desproporción entre el ideal buscado y la vida que lo ansía, e irrealizables no por la naturaleza imposible del ideal per se, sino más bien por la deficiencia del ser que ridículamente lo desea.

Desde este punto de vista, *El tirano inmóvil* es la alegoría de la trivialidad existencial que paradójica y absurdamente tira en vano hacia lo trascendente. La ironía, muy propia de Hernández, es clara: proviene de la incongruencia entre la naturaleza de la realidad imaginada y la realidad vulgar cotidiana que la pretende alcanzar. En cuanto al esfuerzo humano una doble perspectiva se presenta para su explicación. Para Bruno cuanto hace por alcanzar su libertad constituye un auténtico esfuerzo. Para el lector, sus acciones no pasan de ser sino meros intentos que lo único que hacen es evidenciar la impotencia asmática del ser y lo absurdo de sus anhelos.

B) LA GROTESCA Y ABSURDA NATURALEZA DEL MUNDO NOVELÍSTICO

Levanta Hernández en *El tirano inmóvil* un repugnante y apropiado mundo absurdo en el cual viven sus personajes de proporción también absurda. En él puede sentirse el peso de una densa atmósfera

caliginosa que sofoca. Los lugares donde pasan la vida los personajes: el hospital, la sucia freiduría, el maloliente *hippy bar*, los extramuros de la ciudad, etc., en sí son lugares desagradables. Sin embargo, tal efecto se intensifica por la forma cómo son presentados. Así en la freiduría, como se puede ver en el último párrafo transcrito, los parroquianos aparecen «triturando» (como perros) los langostinos y «escupiendo» sus caparazones y virutas. Por allá aparece una señora «gruesa» «enharinando» los boquerones fritos, y por más allá sale una mano «amoratada» que interroga. Se rarifica más este mundo novelístico con la fragmentación caótica del argumento y la palabra. Quiere el autor que se pierda el lector en la gran maraña desesperante de la novela con el fin de hacerle sentir más íntimamente la difícil y deforme realidad diaria de sus personajes. Es importante añadir que el lector no recibe la pesadilla de la obra a través del autor, sino directamente de los personajes o mejor experimentándola a través de la convivencia con ellos. Este efecto deriva claro del punto de vista que hace que un narrador desprendido de su creador viva como otro personaje más y que, como testigo, transmita la verdad del mundo que presencia y vive y que, a la vez, lo logra por lo mismo superar.

Se mencionó la fragmentación argumental y lingüística, ¿en qué consiste y cómo se la lleva a cabo? El movimiento de la novela no se somete a ningún concepto lógico, sino al artístico de yuxtaposición espacial y temporal que responde a la necesidad expresiva de la visión del mundo de su autor: la escindida y caótica realidad del hombre contemporáneo. Hay constantes y bruscos cambios del presente al pasado y sobre todo al futuro. Empieza la novela narrando el presente para luego saltar al pasado y recordar las impresiones del primer encuentro entre el tirano y Bruno. Por otra parte la obsesionante pasión, por actualizar el futuro se convierte en la única forma de llegar a vivir el mundo imaginado que especialmente Bruno y también el tirano quieren conseguirlo. Este sueña sus riquezas en la Patagonia, lo mismo que Bruno la muerte de Demetrio y su amor imposible con Stella. En cuanto al pasado, lo que le persigue a Bruno son los recuerdos relacionados con su incapacidad física. Tales recuerdos involuntariamente pesan sobre el personaje hasta el punto de que al evocarlos le impiden actuar en el presente para forjar su futuro. De esta manipulación del tiempo novelístico —aparentemente caprichosa, o lo que algunos críticos apresurados llamarían experimental— se puede inferir una indiferencia por parte de Hernández a las tres dimensiones temporales y una ansia por expresar *el hecho* y paradójicamente el tiempo en cuanto tal. ¿Qué más da que tal o cual hecho

sucedió, esté sucediendo o sucederá si lo que importa es el ser que para bien o para mal lo tiene que sentir y explicarlo?

Junto a la fragmentación argumental se halla la sintáctica que destruye la coherencia lingüística normal de la novela. Es *casí* total porque hay dos partes en las cuales la palabra opera sin complicaciones: en el epígrafe y en la sección a partir de la página 312. La razón para el cambio es que con el epígrafe no ha comenzado la narración propiamente dicha. Con él, el lector no ha sido introducido todavía en la oscuridad de la obra sino sólo advertido sintéticamente del problema clave de la misma. A partir de la página 312, la sintaxis vuelve a su normalidad porque allí se halla la etapa final en la vida novelística de Bruno, la etapa de conformidad. El personaje abandona sus «absurdos irrealizables», sus sueños, o mejor, sus pesadillas, para aceptar la realidad ordinaria y conformarse con ella. Antes se dijo que Hernández retorció la sintaxis para rarificar el ambiente. Véase al caso el siguiente párrafo:

—Me encantan tus manos. Parecen de pianista.

Manos que Dimitri solía apoyar todas las tardes en la barra de cuero sucio del Hippy Bar, decorada con flores y desnudos ojos sin rostro, rotas expresiones ciegas y torbellinos largos como cabelleras al viento enrarecido del tabaco y la marihuana que lamían bajo las mesas de vidrio multicolor como el deseo. Algo como un esfuerzo por ignorarlo todo, extendiéndose, llenando el antro de la voz que exclamaba tediosamente al barman de plástico:

—Baby, ponme un Pippermin (p. 12).

El Hippy Bar aparece como un antro de pesadilla. Todo está fuera de su lugar, como que los objetos estuvieran volando perdidos en una sofocante atmósfera de tabaco. Así resulta que la caótica fragmentación lingüística es poéticamente la representación de la despedazada realidad externa en que la vida también deformada y absurda del ser individual se confunde.

C) FRACASO Y CONFORMISMO

En esta novela el hombre termina en el fracaso que simultáneamente abre camino al conformismo. Decide Bruno aceptar, al final, la realidad negativa del tirano; y no sólo la acepta sino que también reconoce explícitamente la incapacidad suya para superarla:

Me falta determinación para matarle.

.....

ESPERARE

¿POR QUE NO PUEDE MORIRSE
DE MUERTE NATURAL? (p. 315)

Este es el razonamiento que escoge para justificar la inevitabilidad de su esclavitud y la impotencia de su ser. Su esperanza de libertad, a este punto, ya no depende de él sino de fuerzas externas a su control. Todo esto obliga a inferir una visión pesimista del hombre, visión que irónicamente representada concuerda con la de muchos otros autores contemporáneos.

OTRAS CONSIDERACIONES FORMALES

Además de las ya referidas como la fragmentación argumental y estilística usa Hernández otras muy importantes con el mismo efecto.

1) LA SIMULTANEIDAD Y EL DETALLE

Hay detalles minuciosos que materializan acciones simultáneas. La incómoda densidad resultante de tal práctica se puede apreciar aquí:

Escuchábase el rumor del engranaje de un autobús, un taxi que giraba sus faros en la glorieta central de la Urbanización, más allá del bloque veintitrés. Podía verse el rectángulo de luz de un bar y los puntos móviles de las cabezas que entraban y salían despidiéndose, llegando, escupiéndose tal vez el vacío del adiós (p. 16).

Hay ocho verbos que suponiendo ocho acciones distintas en un mismo instante intensifican el cansancio que produce la frase. Dichos verbos yuxtaponen objetos y sombras inconexas. La frecuencia con que aparece este tipo de narración hace de la novela un collage de escenas que forjadas en el mundo proverbial del individuo, hace desaparecer casi totalmente el diálogo. Esta práctica concuerda, primero, con el silencioso soñar de Bruno; segundo, con el vacío de su ser y la pasiva contemplación del paso de la vida; y tercero, con la continua evocación de realidades que han motivado el odio presente contra el tirano. La mayoría del diálogo es la obra, por otra parte, no desarrolla una acción del presente sino una imaginada en el futuro (p. 24), o evocado en el pasado. Así, el presente en el cual debiera el personaje actuar, *esforzarse*, para materializar sus anhelos, se queda vacío, lleno sólo de la nada, que como antes se explicó, él lo juzga como esfuerzo.

2) LA METAFORA

La metáfora ocupa un lugar de importancia en esta novela. Su función específica es fundir lo grotesco del mundo con la grotesca naturaleza del ser que lo habita. Es decir, su función es servir al autor de medio de expresión de su visión total del mundo y de medio de estructuración novelística. Gracias a la metáfora Hernández mantiene la consistencia estética de lo absurdo a lo largo de toda la obra, incluso en los más mínimos detalles narrativos. El siguiente párrafo habla del encuentro entre el comisario y los jóvenes amigos de Demetrio para la investigación del atentado contra su vida:

Después de colgar el teléfono el comisario se dirigió a nosotros. A los rostros tengo miedo, tienes miedo, tienen miedo. A la totalidad de la habitación amarillenta, a la desportillada escupidera donde se ahogaban las bocas de los agentes y al rincón de la percha que cojeaba oyendo el comentario del polizonte que se explayó hablando consigo mismo: La labor policíaca es agotadora, lo comprendo, me pesan ya los años. ¿Qué quiere usted que le diga? A estos jóvenes los detesto en el sentido de vagos y maleantes. Su único cometido es perturbar la paz de los suburbios de la ciudad. Los pasos que resonaban en la vieja madera y en la apolillada voz que dijo:

—Me dais asco. ¿Oís? Asco. Seriais capaces de vender a vuestra madre por un cartón de Chesterfield (p. 46).

Tres partes interesan en este párrafo. Primero, en las escupideras desportilladas se ahogaban las bocas de los policías. La repugnante visualización a que obliga la relación metafórica entre las escupideras y las bocas intensifica la grotesca presencia de la autoridad y sus subalternos. Luego se dice que los pasos resonaban en la «vieja madera» y en la «apolillada voz» del comisario. El deterioro, asimismo grotesco, del hombre y de las cosas se ha llevado a cabo con la metáfora de la voz humana deformada por un adjetivo de la madera: «apolillada». Por fin, el «asco» que los jóvenes producen en el comisario es una paradójica ramificación del «asco» que él y sus otros empleados producen con sus bocas ahogadas en las escupideras desportilladas.

3) AMALGAMIAMIENTO DE DOS ACCIONES

El amalgamamiento de dos acciones dispares tanto en su naturaleza estilística como en su contenido se lleva a cabo utilizando la última frase de la primera como el comienzo de la segunda y viceversa, la

última de la segunda como el inicio de la primera. Corresponden las dos acciones generalmente a los dos planos de realidad que inciden en el personaje: el real y el imaginario. La cita dada a continuación pertenece a la sección 27. En ella aparecen el sacerdote y Demetrio en el hospital. Aquí ha venido a ayudarle espiritualmente a éste que se halla recuperándose de la herida casi mortal, narrada en la primera parte.

Esta trágica experiencia que has vivido, que todavía sufres en tu carne, debe aproximarte, unírte definitivamente a Dios Todopoderoso.

A Stella.

Estrechándola contra la barra metálica del cristal PROHIBIDO HABLAR CON EL CONDUCTOR.

—Dimitri: Que nos miran.

—Déjalos. Cada cual que se ocupe de sus asuntos (p. 171).

Lo absurdo de la situación emana de la fusión entre las palabras del sacerdote que tratan de disuadir al tirano de su práctica pecaminosa y las palabras que sintácticamente continuando con lo que el sacerdote dice pasan violentamente a desarrollar en la mente del tirano precisamente el origen de dicha pecaminosidad: las relaciones sexuales con Stella. O sea que, todo lo que dice el sacerdote en vez de alejar los malos pensamientos de la cabeza del tirano, los acerca para que éste se aferre más a ellos. Casi al final de la sección mencionada se dice:

Piensa en Cristo modelo de humildades, piensa en El, alégrate de verle ahora a tus puertas, medita en el hecho de que, tal vez, no vuelva a ti nunca más.

El tirano cerró los ojos. Volverá arrastrándose, sé que volverá. Me decía: Amor mío, espérame junto al cine, a la salida del trabajo (p. 175).

El efecto es el mismo, con la diferencia de que aquí «arrastrándose» evidencia al máximo la sarcástica ironía del narrador a través de la intensificación de lo absurdo que resulta verle a Cristo «arrastrándose» (como Stella) al tirano. Como se ha de notar de las dos citas, hay en esta sección 27 un movimiento intensificador que va ridiculizando más y más la situación. Culmina tal dinamismo con la última palabra de la sección cuando el tirano le dice al sacerdote, «Puede irse tranquilo. Ahora me siento más sosegado», y muy ingenuo éste le responde satisfecho: «¿Lo ves?» (p. 176). No sabe el sacerdote que lo que ha hecho es librarle al tirano de los buenos pensamientos dejándolo con los malos.

4) LOS SIMBOLOS

a) El símbolo más prominente de la obra es el llavero de calavera con el signo capricórnico que, perteneciendo al tirano, ansía Bruno poseerlo. Lo consigue, pero temporalmente, porque al fin se ve obligado a entregárselo a su dueño. Para comprender la función expresiva o simbólica del llavero capricórnico es menester tomar en cuenta varios puntos: 1) Bruno lo ve como un «objeto liberador de [su] angustia».

Bruno sentía en los tactos del marfil la evidencia de aquella cosa diminuta; aquel hombre misterioso que explicaba CAPRICORNIO, era la clave que salvaría su figura miserable, su amor imposible, el corazón de gigante que le palpitaba en el pecho desde niño, como el «sparring» que golpea mecánicamente el alma de los aspirantes al cetro mundial de los grandes pesos que Stella en sueños le otorgaba (pp. 127-128).

Es decir él ve en tal objeto un talismán que le ha de ayudar a conquistar su mundo imaginario. 2) Sin el logro de tal mundo él se siente incompleto, como un niño. 3) Insiste en que él también nació —como el tirano— bajo el mismo signo: Capricornio (p. 212), y no comprende cómo habiendo nacido bajo el mismo signo no sea igual que el tirano. Este es el motivo principal por el cual quiere acabar con él. 4) La estructura bimembre de la obra (la realidad baja y la realidad suprema) que produce la tensión novelística principal. Considerados estos cuatro puntos, el capricornio produce todo su efecto estructural y temáticamente. Este décimo signo zodiacal encierra la doble tendencia del ser hacia los abismos y hacia los cielos, hacia lo bajo y hacia lo supremo. Bruno quiere alcanzar lo supremo, la libertad y el amor a que según él sólo Demetrio ha sido capaz de hacerlo. Su intento es inútil. Al final de la obra, después de devolverle al tirano su llavero, reconoce su incapacidad, acepta el fracaso de su intento y se conforma a vivir en la «fosa de los abismos», de la realidad grotesca y absurda que le rodea (pp. 193-195). El hecho de que el suburbio y los extramuros o barrios bajos de la ciudad, sean el escenario de la novela tiene plena relación con la idea del abismo, simbólicamente sugerido, en que el individuo vive (pp. 201-202).

b) *Los billares*. «Todo el mundo sabía en 'Roma' que el jorobado jugaba excelente a los billares» (p. 199). Este juego se convierte en el escape de su fatal fracaso, de su estado perenne de pérdida frente a la vida y lo inalcanzable:

Aquello que se jugaba constituía la evasión del enano, su habilidad, la única sensación de triunfo que experimentaba como ple-

nitud del ser que le devoraba las ideas macabras y el ritmo doloroso de la respiración de las bolas a tres bandas (p. 202).

Por otra parte, el mismo juego se convierte en un símbolo de esperanza, encarna su sueño, que es superar al contrincante, Demetrio: «Mientras el contrincante acumulaba carambolas en el ábaco electrónico, el enano se juramentó a seguir el juego de la calavera. Era una cuestión de honor» (p. 202).

c) *El fútbol*. Aparece este juego o pasatiempo dentro de la misma perspectiva simbólica a la de los billares. Aún más los dos goles que mete Bruno al guardameta (el tirano) son las dos ofensas de las cuales se cree víctima éste: el llavero capricornico y Stella. ¿Por qué usa Hernández precisamente un llavero, un encuentro de fútbol o una partida de billar como símbolos estructuradores de su novela? Es posible que lo haga, sobre todo, para mantener la consistencia de lo vulgar y prosaico que caracteriza el mundo novelístico y, además, para resaltar la vaciedad de la vida que compagina perfectamente con el inútil pasatiempo a que los personajes se dedican y en el cual siempre tienen éxito, pues esa es, literal y metafóricamente, su vida.

5) LA ALEGORIA

Se mencionó antes, brevemente, el carácter alegórico de *El tirano inmóvil*. El título de la obra tiene que ver con la idea del tirano «inmortal» o la indestructibilidad «marmórea» (p. 132) de la opresión sobre el individuo. En otro plano interpretativo y a la vez complementario al anterior, el tirano materializa el dictador que controla la vida política e individual de un pueblo esclavo y tullido:

... reinaba en la Urbanización a la manera despótica y que, durante años, mantenía cerrado el Parlamento, la Cámara Profunda, la Elevada, el Libre Pensamiento, las Religiones Lógicas, el Voto, el Twist, la Canción Protesta y muchas otras cosas que consideraba altamente perniciosas para sus súbditos (p. 110).

En Demetrio se encarna el viejo concepto de autoridad, el del «jefe natural o providencial» (p. 201) que muchos gobernantes modernos se arrogan. Bruno, como ya se ha visto, es el «pueblo amorfo» (p. 248), la «muchedumbre inválida» (p. 235) que impotente se arrastra bajo la bota del tirano, soñando su libertad de ser. Bruno es, en un plano más general, el hombre contemporáneo, el Hércules que sin acción ni iniciativa se lanza absurdamente a conquistar sus sue-

ños, sin iniciativa no en cuanto a éstos sino en cuanto al cómo para llegar a ellos. En el contexto alegórico de la obra, la ciudad, que es la grotesca vida contemporánea, aparece como la muerte (p. 9) de la cual no puede —ni podrá jamás— el hombre redimirse por su propio esfuerzo. Ahora, su única esperanza es que el «tirano morirá por sí mismo» (p. 315).

El carácter alegórico que aquí se explica no es algo exclusivo de *El tirano inmóvil*, es un ingrediente propio de la dicción poética de Hernández, que figura en muchas otras de sus obras. *La ira de la noche*, por ejemplo, no es sino una metáfora novelada que expresa, en un nivel simbólico, el ansia febril de *ser* que Walia siente a través de su locura y, en otro, el ansia también febril que Hernández padece y sufre, como artista y como hombre, por *crear* y *vivir* su propia realidad poética libre de limitaciones, realidad última que equivale a la realización misma de su ser. Este deseo del autor por construir sus obras manipulando un lenguaje figurativo, poético, como se ha podido ver con el análisis de los símbolos, las metáforas y lo alegórico, indudablemente ayuda, con la excepción de *El buey en el matadero*, su primera novela, a la sólida estructuración y universalización de las mismas.—VICENTE CABRERA (*Department of Foreign Languages. Colorado State University. Fort Collins, COLORADO 80523. U. S. A.*).

TRES CARTAS INEDITAS DE JUAN RAMON JIMENEZ

Una carta es, a veces, un diálogo, una comunicación interior, una manifestación íntima de algo —adscrito al *yo* personal—, que se desea comunicar a alguien; por eso, todas las cartas, aun las más sencillas o las menos insignificantes, tienen su interés, pues en ellas va o se deja un trozo vital, un jirón sincero o espontáneo del que la escribió. Y si estas cartas son de hombres que han dejado una huella viva, trascendente en el mundo —intelectual, político, artístico—, su valor es doble, puesto que en ellas nos manifiestan retazos personales de su cotidiano vivir y de su íntimo ser, y tienen gran importancia para la investigación contemporánea.

Tal es el caso de estas tres cartas del delicado lírico universal, Juan Ramón Jiménez —que ven la luz por vez primera— y que van dirigidas a ese ilustre pedagogo experimental, *maestro de niños po-*

bres, Manuel Siurot (1). En ellas, el inmortal autor de *Platero y yo* se convierte en un niño grande, síntesis de orfandades del espíritu, y se manifiesta cual era, un poeta puro del ensueño, un artista lunático, creador de esa poesía íntima, apesadumbrada, nostálgica, inefable, espiritual y trascendente...

Juan Ramón necesitaba mostrarse abierta, íntimamente, al amigo sincero, en afanes, luchas, anhelos y preocupaciones, y siempre en llaga viva, sufriendo ante el mundo, que le oprime materialmente...

Las tres epístolas juanramonianas —por su epatante sinceridad—, son imprescindibles para el conocimiento objetivo de nuestro Premio Nobel, durante su retiro involuntario en Moguer, y además, constituyen una de las entregas confesionales —subjetivas— más clara en la vida de Juan Ramón. Las tres están escritas (y sólo una fechada), en la cuna de Platero, y reflejan la situación anímica, espiritual, del poeta; son cartas decisivas, fundamentales para descifrar la psicología, el estado anímico del poeta en estos años.

La primera carta, sin fecha, y que pudiéramos datar hacia 1911, escrita en una *tarde de principio de otoño*, es un verdadero poema lírico en prosa. Juan Ramón, recluido involuntariamente en Moguer para reponerse síquicamente, tras haber pasado una enfermedad nerviosa en el sanatorio madrileño del Rosario, se encuentra solo, aislado, casi abandonado, y busca consuelo epistolar en el amigo verdadero; ya había publicado Juan Ramón, entre otros libros poéticos, *Rimas* y *Arias tristes*, que le habían consagrado como poeta en la capital de España; también había escrito en 1905 su poema en prosa *Platero y yo*, que, posteriormente, se publicaría en Madrid en 1914.

Eran los años tranquilos, reposados, en los que el poeta se sobrepone física y espiritualmente, en su pueblo natal; años que, según su mejor biógrafo, Graciela Palau, «fueron tranquilos, iguales; por falta de variación en los acontecimientos pudieran haber sido un año de su vida» (2).

También el propio Juan Ramón, en las notas autobiográficas que enviara a Gerardo Diego para la confección de su *Poesía Española. Antología* (1932), resume, con cierto laconismo, estos siete años de su retirada vida moguerense, del siguiente modo: «1905-12. Moguer: Campo, soledad absoluta, lecturas generales. (Antiguos y modernos españoles. Más poesía francesa). Epoca de gran creación» (3).

(1) Agradezco cordialmente a doña Antonia Siurot la deferencia cariñosa que ha tenido conmigo, ofreciéndome la publicación de estas cartas de Juan Ramón dirigidas a su padre.

(2) Palau de Nemes, Graciela: «Vida y obra de Juan Ramón Jiménez», Madrid, Ed. Gredos, 1957.

(3) Diego, Gerardo: «Poesía española contemporánea» (1901-1934) (nueva edición completa), Madrid, «Taurus», 1974.

Juan Ramón está sufriendo materialmente, le dice en esta íntima y espiritual carta a su amigo Siurot; su corazón sentimental, agitado, necesita reposo; ahora se declara, se autodefine, como un verdadero poeta: «No soy un literato —le dice—; soy un poeta; y sería un mártir por mi ideal artístico». Juan Ramón desea que el mundo le deje ser lo que es; solamente —afirma el poeta—, quiere *ser lo que soy*, y aún más, se muestra, epistolarmente, con ese noble sentido de la leal y cabal amistad (el espíritu delicado del poeta se acusa más); de esa *amistad ideal*, sentida y verdadera, más noble y más pura y más desinteresada que el amor, que hacia 1910 demostró también al profundo Antonio Machado:

*¡Amistad verdadera, claro espejo
en donde la ilusión se mira!
... Parecen esas nubes
más bellas, más tranquilas.
Siento esta tarde, Antonio,
tu corazón entre la brisa...*

También le comunica Juan Ramón al amigo el envío de su libro *El silencio de oro*, con esta religiosa, franciscana, dedicatoria: «A Manuel Siurot, discípulo de Jesús».

Pero, leamos la carta, delicada, íntima, como el alma del que la escribió:

«Mi querido amigo: Su carta lírica y honrada llegó a mí como una paloma extraviada de su bando. Recibo poco correo de Huelva; y la hora en que llega este correo —y más en este tiempo— tiene un encanto sedante y melancólico. ¡No sé... la hora, la sinceridad, la ruta de poniente... Porque las cosas en sí no son nada en la vida; todo está en el momento, en la luz que cae sobre el corazón. Precisamente ahora estas fugas de tarde de principio de otoño, son para mí, por circunstancias de lo cotidiano, de una dulzura inexpresable. Me pierdo en el ambiente y casi se me va el alma. Sus palabras vinieron bien a mí; fueron una prolongación de mis sentimientos. Gracias, amigo, por sus gracias. Hallará usted desde ahora una nueva tibieza en su corazón, porque el mío se me ha ido muy al lado del suyo. Y no crea que es ésta, mera palabrería «poética». No soy de los que dicen: Cantan una historia y viven otra; no soy un literato: soy un poeta; y sería un mártir por mi ideal artístico. Si entro a veces, y por necesidad absoluta, en la corriente de la vida, lo hago como un sonámbulo. Quisiera que todo estuviese muy lejos, que me dejaran «ser lo que soy»... Sé que, además de ser usted un poeta verdadero, es un amigo bueno, la amistad ideal ¡una cosa! una cosa que

es la misma esencia —más noble quizás, porque es más pura y exige menos—, que el amor! y yo, que debo muchas dedicatorias «de oficio» y que no las pago, he escrito al pronto mis poesías «El silencio de oro»: A Manuel Siurot, discípulo de Jesús.

Espero que antes de irme a Madrid —noviembre— nos veamos. Tendré un verdadero deleite de estrechar su mano franca. Su Juan Ramón Jiménez [firmado]. Moguer.»

¿No tiene usted ningún libro publicado? Creo que Perico me habló de uno. ¿Y sus versos? (4).

También en 1911 envió el *andaluz universal* a su buen amigo Siurot su sencillo y depurado libro *Elejías puras* (Madrid, 1908), con la siguiente sentida dedicatoria: «A Manuel Siurot, íntimamente, Juan Ramón Jiménez. *Elejías puras*, 1911» (5).

La segunda carta, donde el tono epistolar es más cálido (no obstante, Juan Ramón sigue hablándole a Siurot de usted), tampoco lleva fecha, aunque podemos datarla hacia finales de junio o primeros de julio de 1912, antes de marcharse a Madrid, con idea de quedarse allí definitivamente. Le confiesa a Siurot el estado de su casa, materialmente desbaratada, arruinada, y el penoso trance por el que pasa en aquellos momentos su sensible corazón: «Este corazón —escribe el poeta— me impide ajitarme, y procuro llevar a todo trance, una vida de paz y reposo». Ya tenía Juan Ramón preparado en Madrid su *hogar* (según su propia expresión), en la famosa Residencia de Estudiantes de la calle de Fortuny.

Se defiende Juan Ramón ante su amigo de las posibles censuras y malévolas intenciones críticas por las que ya estaba pasando y le declara que él no es «un poeta que no lee, sino la marcha filosófica, religiosa social, artística y literaria del mundo». También le anuncia a Siurot que está imprimiendo en Madrid sus *Poemas májicos y dolientes*.

El cerebro de Juan Ramón está en estos momentos en fecunda labor creadora; ya él mismo lo expresó en las notas autobiográficas que envió a Gerardo Diego; efectivamente, estos siete años retirados en Moguer, fueron época de gran creación; el cerebro de Juan Ramón,

(4) Hacia esta fecha había publicado Siurot su libro pedagógico «Cada maestrillo...» (1912). Siurot, como escribió su biógrafo, J. Monge y Bernal («Siurot. El ambiente. El hombre. La obra», Cádiz, 1942), «había escrito versos muchas veces, ya que para escribirlos tenía relativa facilidad. Siurot, de alma sensible, de corazón fuerte para la lucha, pero tierno y delicado para el afecto, era un verdadero poeta. Pudo decir Siurot —concluye M. y Bernal— lo que de otra manera decía Gabriel y Galán: «los niños y su fe hicieronle poeta». Sin embargo, no publicó nunca un tomo de poesías.

(5) Véase mi artículo: «Siurot, visto por sus contemporáneos». Diario «Odiel», Huelva, miércoles, 2 de abril de 1975.



Interesante e inédita fotografía, hecha en Huelva, en donde aparecen, de izquierda a derecha, el violonchelista Pedro García Morales; Juan Ramón Jiménez; Manuel Siurot, sentado, y el pintor extremeño Eugenio Hermoso.

aunque algo enfermo (tal vez por ello, la expansión de su fuerza mental creadora) está en constante ebullición lírica; le fluyen —como a Bécquer, con el que se emparenta síquicamente— por los espacios tenebrosos de su mente, ensueños, ritmos, colores, ideas... todo un tras-mundo de ensueños, de ritmos deformados, de lirismos desnudos, de encantos, de emociones ocultos en el *misterioso santuario de la cabeza*... Creación pura... y el poeta, en un grito angustioso, vital, exclama fuertemente: «No sé en qué voy a parar» (6).

Juan Ramón es ya un espíritu tan espiritualizado y espiritual, que —al decir de otro gran lírico, el malogrado sevillano José María Izquierdo—, «ya sabe y siente y sufre el angustioso desdoblamiento de su ser; sabe ya que el cuerpo es cuerpo y el espíritu espíritu; siente ya a su carne como no suya, como algo enfermo que no cesa de atormentarle; y sufre al cuerpo como algo extraño y pegadizo, que se arrastra y se deshace... Figúraos un espíritu que para andar por la tierra tuviera "por piernas dos jacintos" y para plasmar la materia tuviera "por manos dos lirios"».

«¡Pobre Juan Ramón! ¡Cuánto sabe y cuánto siente y cuánto sufre! Su dolor es un dolor sobrehumano. Juan Ramón ha llegado a la cumbre... Y allí sabe, siente y sufre el angustioso dolor de quien se juzga responsable de toda su vida y asume en sí toda la responsabilidad de su destino,

Yo sólo soy culpable de todo este fracaso.

»Heroica responsabilidad —concluye José María Izquierdo—, que no se indigna, ni se aflige, ni se excusa; que lo comprende todo, y todo lo perdona, y se resigna a todo. ¡Oh, dolorosa angustia de todos los redentores! ¡Oh, pena purificadora y redentora!».

... mi hogar es mi pena (7).

He aquí el retrato atormentado del Juan Ramón de estos años tranquilos en Moguer; un Juan Ramón ansioso de esa salud intemporal y esa libertad indefinida, eterna; con un espíritu azul, puro, medroso de la vida; pero aún tiene valor para sobreponerse de su angustiosa nostalgia, y pregunta al amigo por cuestiones de Arte: «—¿Ha visto usted la exposición de Pompey?». No podía olvidar Juan Ramón su amor —su devota afición— por la pintura, pues él, en sus años juveniles comenzó

(6) Me recuerda esta idea juanramoniana la «Introducción», que para sus «Rimas» escribió Bécquer en junio de 1868.

(7) Izquierdo, José M.^a «Divagando por la ciudad de la gracia», Sevilla, 1823, t. II.

a pintar en Sevilla, en el estudio del pintor gaditano Salvador Clemente (8).

Esta carta, escrita en un tono más cálido que la anterior, es, a mi juicio, de una gran intimidad, de un vaciarse espiritualmente al leal amigo, en estas circunstancias especiales de su vida:

«Queridísimo amigo. Cuánto me alegra que piense usted venir un día a verme! En noviembre —creo que se lo dije ya— espero volver a Madrid con la idea de quedarme allí del todo; y antes quisiera estrechar su mano, porque si no es antes, y si usted no va por la Corte, difícilmente nos encontraríamos ya en mucho tiempo (9). Mi casa se desbarata y no es probable que yo retorne a este nido —de no estar enfermo yo tendría un verdadero placer en ir a Huelva, pero mi dolencia —jeste corazón!— me impide ajitarme, y procuro llevar, a todo trance, una vida de paz y reposo. En Madrid, ya tengo «hogar» preparado (10) a fin de no andar de aquí para allá, en fondas; toda esa prosa odiosa y miserable de la... vida, jesa... vida en tumulto que dicen que yo no vivo!

»Cuando venga, tráigase algo que leerme; de sus maestros pintores conozco lo publicado en la prensa de ahí y tengo deseos de ver la obra completa (11); los otros libros me interesan mucho también; yo no soy "un poeta que no lee"; sigo la marcha filosófica, relijiosa, social, artística y literaria del mundo. Para ese día, acaso pueda ofrecerle el nuevo tomo que ahora imprimo: Poemas májicos y dolientes. Qué daría porque toda mi labor surjera de pronto —¡y sola!— de mis papeles. ¡Tantas cosas! ¡Más de treinta tomos! Estoy ahogado en mi espíritu escrito; y como esto es incesante fluir de ensueño, de ritmos, de colores, de ideas, ¡no sé en qué voy a parar! Aviseme cuando piense venir; algunos días los paso en el campo, y sentiría de veras que su presencia coincidiera con mi ausencia; desde luego, le espero para almorzar; así tendremos mucho tiempo de leer, de charlar y de ver algo de aquí que quizá usted no conozca y que vale bien la pena.

»Suyo íntimamente Juan R. Jiménez [firmado]. Moguer.

(8) Véase mi artículo: «Algo nuevo. La vena pictórica de Juan Ramón Jiménez». «Hoja del Lunes», de Sevilla, 7 de julio de 1970.

(9) Siurot visitó a Juan Ramón, en Moguer, por estas fechas; como lo prueba una curiosa fotografía inédita, donde aparecen Juan Ramón, el propio Manuel Siurot, el violinista Pedro García Morales y el notable pintor extremeño, primera medalla, Eugenio Hermoso.

(10) A finales de 1812 marchó Juan Ramón a Madrid, instalándose, primero, en la Residencia de Estudiantes de la calle de Fortuny, y después, en el edificio de los altos del Hipódromo.

(11) Siurot publicó en la prensa numerosos artículos sobre Arte, aunque no imprimió ninguna «Obra completa». Sólo en 1924, publicó «Mi relicario de Italia», páginas de Arte italiano.

»Cómo me deleitaré si ese rosal recóndito de su poesía da nuevas flores, como usted me dice, en la primavera de nuestra amistad (12).

»¿Ha visto usted la exposición "Pompey"? Se estuvo aquí el otro día. Me alegra mucho que lo pensionen, como pretenden, en Roma. Nada conozco de él, pero me ha parecido sumamente inteligente. Dígame su impresión sobre los cuadros que presenta en Huelva» (13).

La última misiva —tarjeta postal de la época—, escrita unos cinco meses antes de que Juan Ramón marchase a Madrid, está fechada el 16 de julio de 1912, y aún sigue el poeta embargado de «la más absoluta indiferencia para la vida», según sus propias palabras, y solamente le resta la consideración de la belleza como único alimento espiritual para su alma; nos presenta, de nuevo, sus interioridades anímicas, y hace al amigo la tercera e íntima entrega confesional (14).

La postal está escrita en pleno estío moguerense y en ella agradece a Siurot el envío de su libro *Cada maestrillo...*; y una vez más, exterior-

(12) En la biblioteca particular de Juan Ramón, en Moguer, se conserva solamente este folleto de Siurot: «Siurot, Manuel: «Discurso pronunciado por... como mantenedor de los juegos florales celebrados en esta ciudad, el 19 de mayo de 1971». Sevilla, Ateneo de Sevilla, 1917, Imprenta «El Correo de Andalucía», 38 págs., 21 cms., rúst. [En la 1.ª página, dedicatorio autógrafa: 'A Zenobia y Juan Ramón. Cariñosamente, Manolo']».

[Agradezco esta nota de don Francisco Pérez-Serrano, director de la Casa Municipal de Cultura «Zenobia y Juan Ramón».

(13) Francisco Pompey fue pintor y crítico de Arte; autor, entre otras obras, de «Museo de arte contemporáneo» (Madrid, 1946) y «El arte español» (Madrid, 1940). Ciertamente fue retratado por Manuel Machado en un «Soneto en loor de «El arte español», de D. Francisco Pompey, pintor y poeta»:

Talló el Ave Fénix una pluma
don Francisco Pompey, y alzó, soberbio,
en prosa toda luz y toda nervio,
del Arte Hispano, aquí, la docta Suma.

Muestra el libro en perfecto paradigma
cada hombre y cada artista en cada instante...
Y dáse en él, con gracia penetrante,
a cada cual la clave de su enigma.

Nadie dude del tino y la justeza
con que imparte y discierne los laureles
este bello tratado de belleza.

Claro alumno el autor, también de Apeles,
sabe apelar, con magistral destreza,
del cálamo al buril y a los pinceles.»

Francisco Pompey visitó a Juan Ramón, en Moguer, hacia 1911, y le hizo un retrato, al igual que a su hermano Eustaquio Jiménez, que se conservan en la dicha «Casa Municipal». De la Exposición de Pinturas que Pompey realizó en Huelva, Juan Ramón hizo algunas gestiones con la redacción del periódico onubense «La Provincia», para llevar a efecto dicha exposición.

(14) Entre esta postal última y las dos primeras cartas debieron de existir otras interesantes, las que hubiesen ligado más íntimamente (del «usted» al «yo»), a los dos amigos, y que Manuel Siurot quemó durante nuestra guerra, según me ha confesado su hija, doña Antonia Siurot.

riza y refleja al amigo y casi paisano (Siurot era de La Palma del Condado) los acontecimientos de su cotidiano devenir: «Mi vida —le escribe— era tranquila, metódica, plenamente espiritual. Y me asustaron y me desorientaron con esas voces absurdas». Dice así la subjetiva postal:

«*Mi querido Manolo: Acabo de recibir tu libro. Esto es sólo "un oficio" para anunciarte que llegó. Cuando lo lea detenidamente, te escribiré despacio una carta que valga por tres, pues tres —por lo menos— te debo. ¡Qué cosas estarías diciendo de mí! Sin embargo, yo no tengo la culpa. Mi vida, ya lo sabes, era tranquila, metódica, plenamente espiritual. Y me asustaron y me desorientaron con esas voces absurdas. Como me prometiste que un día harías tu entrada triunfal en mi Jerusalén, en tu tierra Santa, te estuve esperando para hablar de asuntos que eran más para hablados que para escritos; tú, sin embargo, te olvidaste de tu domingo de Ramos. En fin, hasta pronto. Y ten ese estrecho abrazo de enhorabuena, de cariño y de admiración de tu Juan Ramón [firmado]. Moguer.*»

Estas cartas de Juan Ramón Jiménez a su leal amigo Manuel Siurot constituyen, de por sí, un verdadero documento humano donde se plantea la lucha interior y exterior del poeta; son verdaderas radiografías íntimas, espirituales, de Juan Ramón, y a través de ellas hemos vislumbrado el carácter ciclotímico, las agudas neurastenias que sufrió el *andaluz universal* en aquellos años angustiosos para su espíritu, que después se agudizarían en Puerto Rico y en Maryland (15). Esta etapa moguerense de siete años, en las que Juan Ramón estuvo involuntariamente recluido y reducido en su Moguer natal, es, a pesar de todo, fecunda para su creación lírica: es la *época de gran creación*; aquí se vislumbra ya aquel Juan Ramón que, al decir del hispanista norteamericano Waldo Frank, nos reveló, a través de su delicadeza «la inteligencia poética más profunda de la Europa contemporánea» (16).

Este era el Juan Ramón de los años moguerenses, *maestro de la elegía contemporánea*, en frase certera de Azorín, y el poeta del alma pura y *franciscana*, en expresión lírica del genial Antonio Machado... Un ser tan espiritual y espiritualizado, tan puro poéticamente, que sufría el angustioso desdoblamiento de su ser. Su alma —poesía pura, como su obra— fue directa heredera de aquel otro lírico y andaluz

(15) Gullón, Ricardo: «El último Juan Ramón Jiménez», Madrid, Alfaguara, 1963.

(16) Frank, Waldo: «España virgen». Madrid, Revista de Occidente, 1927.

universal, Gustavo Adolfo Bécquer, porque ambos tuvieron esa visión profunda de horizontes abiertos, visionarios, lejanos y trascendentes.—DANIEL PINEDA NOVO (*Cervántes, 29. CORIA DEL RIO, Sevilla*).

TODAS LAS SANGRES

(O el relato de un proceso de cambio socioeconómico y sociocultural en la sierra peruana) (1)

INTRODUCCION

Hace algún tiempo ya el crítico José Miguel Oviedo dijo de *Todas las sangres* que era «un vasto cuadro del Perú feudal» (2). No nos parece muy exacta esta afirmación, y eso que no es totalmente errónea. Sin duda, mereciera cierto matiz tanto en lo que se refiere a los personajes de la obra como en lo que toca a la situación socioeconómica y sociocultural que nos presenta.

Todas las sangres nos describe, en realidad, como lo veremos en el presente estudio, un mundo conflictivo en pleno proceso de transformación socioeconómica y sociocultural, un mundo que está pasando lenta y progresivamente del feudalismo al capitalismo en el mismo momento en que sus actores están sufriendo un poderoso proceso de mestizaje y aculturación, que acaba por fundirse en un estrecho sincretismo religioso, y por dar nuevo alcance al indio, descubriéndonos su verdadero rostro dentro de la realidad nacional peruana.

DEL FEUDALISMO FENECIENTE AL CAPITALISMO NACIENTE

Todas las sangres es indudablemente una novela social de testimonio, como lo declaró repetidas veces el propio autor. Describe los cambios profundos que se están produciendo en la realidad socioeconómica y sociocultural de la sierra andina peruana por la década de 1950-1960, pero que en realidad tienen sus propios orígenes en un pasado más lejano (3).

(1) José María Arguedas: *Todas las sangres*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1968.

(2) Título de un artículo publicado en *Marcha*, Montevideo, 8 y 16 de octubre de 1965.

(3) Para el estudio de la realidad socioeconómica peruana a través de la novela de José María Arguedas, véase nuestra comunicación en el coloquio de la AFERPA, Grenoble, diciembre de 1973: Roland Forgues, «Témoignage littéraire: les structures socio-économiques de l'exploitation foncière dans la sierra péruvienne, d'après *Todas las sangres*, de José María Arguedas.

A través de la familia de los «Aragonés de Peralta», José María Arguedas relata la historia de la hacienda feudal andina desde su constitución y extensión hasta su desintegración y desaparición como unidad socioeconómica. Al mismo tiempo revela la novela la aparición de una nueva forma de explotación y aprovechamiento de la tierra en la sierra peruana, que se aproxima en varios puntos a un tipo de explotación y aprovechamiento capitalista, pero sin dejar por ello de relacionarse con las antiguas formas feudales y hasta prefeudales o incaicas (4).

En la hacienda de don Bruno Aragón de Peralta, por ejemplo, se pasa progresivamente, en el marco de las 450 páginas de que consta la novela y en un tiempo narrativo muy breve, de un modo de producción, de organización y ejecución del trabajo de tipo arcaico y feudal, esencialmente basado en un tipo de economía natural, a un modo de producción híbrido con el sistema del arrendatario, del partidario o del medianero. Ese sistema abre el camino a una economía de tipo mercantil y da más libertad a los indios colonos, sin romper todavía el hondo vínculo de dependencia económica del colono respecto del patrón. Poquito a poco se van aflojando las relaciones de amo a siervo que caracterizaban las relaciones sociales entre el colono y el hacendado, hasta desaparecer casi por completo al final de la novela.

Asistimos al proceso de descomposición de la antigua hacienda serrana, que va ensanchándose con la empresa de don Fermín Aragón de Peralta cuando éste, al dedicarse a la agricultura, introduce en su hacienda la máquina, nuevas técnicas agrícolas y el trabajo asalariado libre. Se puede observar, sin embargo, que ese proceso de cambio no alcanza todavía la radicalización del régimen capitalista propiamente dicho con todas sus implicaciones socioeconómicas, a pesar de estar indirectamente ligado a él con el desarrollo de la industria minera. Pues, en definitiva, es la evolución de la industria minera hacia un modo de producción capitalista la que va a precipitar la quiebra de la agricultura tradicional (5). Esa evolución ha sido tan rápida, que en el momento en que escribe José María Arguedas, la industria minera ya ha perdido todo carácter nacional. Y según parece, no es una casualidad ni un mero fantasma de novelista si la mina «Aparcora» cae en manos del consorcio internacional Wisther and Bozart, dejando sólo de accionista al pequeño capitalista peruano, estereotipado en el

(4) Ciertas formas de mita, o de trabajo obligatorio y gratuito son de seguro una supervivencia de la mita incaica. Véase: R. Forgues, *op. cit.*

(5) Roland Forgues, *op. cit.*

personaje de don Fermín Aragón de Peralta, que sueña con un capitalismo nacional.

La personalidad del «Zar» es al respecto muy reveladora de la verdadera intención profunda de José María Arguedas. Y el ser el «Zar» un personaje un tanto mecanizado, un tanto irreal, no es, en nuestra opinión, un verdadero defecto, como lo han escrito varios observadores o críticos. Porque, en realidad, se inscribe este personaje en una óptica denunciadora y sintetiza una actitud que no es menos real por resultar un poco esquematizada: la de esos tiburones capitalistas que, a través de sus monopolios, detentan todo el poder, tanto económico y político como judicial, y acosan al Perú por todas partes antes de devorarlo con la ayuda de lacayos y arribistas, como el ingeniero Cabrejos Seminario e indirectamente don Fermín (6).

Ustedes, le echa en cara don Bruno al ingeniero Velasco, manejan los asuntos de las provincias desde Lima, en forma no sólo contradictoria en sí misma, sino en flagrante oposición con Dios y la ley. Y resulta ahora para mí hecho comprobado, por la valiente aunque ruda declaración del actual señor subprefecto, que las órdenes las firman las autoridades, pero son ustedes, los directores de las grandes empresas, quienes las dictan, cada quien según su categoría [382].

Don Fermín Aragón de Peralta es el prototipo del nuevo hombre de progreso, positivista, nacionalista, anticomunista; el prototipo del hombre de negocios, portavoz del modernismo más desafortado y enajenador, que no tiene el menor escrúpulo para realizar sus planes y no deja de profesar la religión del dinero.

Pretendo millones para los hombres de empresa, miles para los trabajadores. Fábricas, carreteras, mucho alimento, casas en lugar de cuevas y barracas de que está rodeada Lima, y buenas y seguras cárceles para los comunistas [333].

¿Crees que los siervos constituyen un bien productivo? Son un peso muerto, dice a su mujer, Matilde. Ahora los necesito... y los explotaré misericordiosamente y a fondo... Pero luego, cuando ya esté suficientemente consolidado y fuera de las garras de los que quieren engullirme, libraré a los siervos. Tengo mi plan hecho. Bruno debe morir [76-77].

(6) No se trata, a nuestro parecer, como lo han escrito los mismos observadores o críticos, de un desconocimiento por parte de José María Arguedas del medio de la alta burguesía limeña, a pesar de que los personajes de la novela que pertenecen a esta clase social parecen efectivamente un tanto esquematizados. Se trata más bien en la mente de José María Arguedas, de pintar un medio totalmente ajeno a cualquier valor humano, un mundo en que sólo cuenta el éxito material y el dinero. Así se explica, desde luego, que el «Zar» se parezca más bien a una computadora que a un personaje de carne y huesos.

Se cifra su ambición en transformar al Perú en una inmensa empresa capitalista y nacional. Se puede resumir su retrato con estas palabras despectivas del ingeniero Cabrejos, que lo pinta como un hombre que tiene:

un sentimiento patriótico miserable y cargado de nacionalismo miserable y peligroso;

... es antiyanqui, añade a continuación, enemigo de los consorcios extranjeros. Toda esta confusión proviene de su provincialismo ideológico. El pretendía dominar la mina, convertirla en una fuente de poder nacionalista, aplastar a los hombres que tienen siervos y hacer de las viejas haciendas empresas modernas;

y concluye diciendo:

Aragón es una especie de naserista intuitivo [326].

Las primeras implicaciones de esa transformación socioeconómica de la sierra andina peruana son: la desaparición progresiva, a pesar de su existencia legal, de las comunidades indígenas libres, que mueren de hambre y a menudo acaban por convertirse en comunidades cautivas; las numerosas migraciones hacia la ciudad, Lima en particular, de los campesinos paraybambas, sampedrinos, ayacuchanos, huanavelicanos..., etc.; la constitución de las barriadas que acordonan la capital, con la formación de un proletariado urbano, de donde nacerán los primeros esbozos del sindicalismo obrero y la primera verdadera toma de conciencia entre los trabajadores de su condición de explotados.

Aparcora, escribe José María Arguedas, hormigueaba de gente venida de provincias lejanas, pobladas de comuneros sin tierras o de siervos que habían huido de las haciendas. La Wisther movilizó a sus agentes contratistas. Levantaron barracas, especies de grandes campos techados, junto a las minúsculas «barriadas» de los tiempos de don Fermín... Triplicaron los turnos de los obreros. Las cantineras y «Ch'aran K'aras» ampliaron su negocio [376].

Y un poco más arriba hace decir al obrero Portales:

Señor ingeniero: así como usted es defensor natural de los intereses de la mina, tiene usted que aceptar que seamos también defensores de nuestros camaradas de trabajo [378].

José María Arguedas nos pinta una situación conflictiva, acarreada desde muchos años atrás por la explotación y humillación del indio;

situación conflictiva que aparece precisamente en el momento en que el capitalismo serrano trata de sentar sus bases, desencadenando la violencia represiva de las autoridades y del poder central, manejado por los *trusts* multinacionales.

Fuera de todas las exacciones cometidas en los indios por las autoridades, basta recordar los tiros de la guardia sobre la muchedumbre al llegar a la capital de provincia los alcaldes comuneros presos; el arresto de los participantes en la reunión de los sampe-drinos en Lima; el asesinato del platero Bellido, y, por fin, el fusilamiento del propio Rendón Willka.

Esto se explica por la fragilidad y debilidad del capitalismo, que no ha logrado imponer aún su modo de producción, de organización y ejecución del trabajo, como lo ha hecho, desde mucho tiempo ya, en la costa (7).

El retraso de la infraestructura agrícola e industrial de la sierra respecto de la costa, camino del capitalismo, repercute en el propio desarrollo de la superestructura. Aparece en la mentalidad de la gente una hostilidad marcada entre el serrano y el costeño que tiene indiscutiblemente su origen en la diferencia del desarrollo socioeconómico entre las dos grandes regiones peruanas.

Se puede resumir esa hostilidad en las palabras despectivas que dirige don Fermín al ingeniero Cabrejos Seminario, después de la muerte de Gregorio, asesinado en la mina:

Nosotros, los caballeros serranos de cuño antiguo, no hemos aprendido las palabras asquerosas que en el asqueroso mundo del que usted procede han inventado y recogido de boca de los que fueron esclavos negros cuyas mujeres se acostaban con sus amos... Hay mucho mulato entre vosotros los «linajudos» de la costa... Sí, más que los aindiados de la sierra... [151].

Esa hostilidad que se advierte tanto en los «señores» como en los indios es, al fin y al cabo, el resultado de una evolución sociocultural, ligada a la transformación socioeconómica, mucho más lenta de la sierra respecto de la costa.

MESTIZAJE, ACULTURACION Y SINCRETISMO RELIGIOSO

Conforme se efectúan todos esos cambios socioeconómicos se van produciendo también unos cambios socioculturales, que tienen sus pro-

(7). Véase José Carlos Mariátegui: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Editorial Amauta, Lima.

pias incidencias dentro del proceso de transformación de la misma realidad socioeconómica.

Asistimos, según José María Arguedas, a un ineluctable movimiento de mestizaje tanto sociocultural como racial. Es muy reveladora al respecto la advertencia del señor Ordóñez, un jefe de empresa pesquera, cuando declara que, al llegar a la ciudad los indios, que «aprenden algo de castellano y usan americana y radio», acaban por «embru-terarse» (330).

Nos ofrece la novela varios ejemplos de ese proceso. Este puede efectuarse siguiendo dos rumbos opuestos: de lo indio a lo blanco y de lo blanco a lo indio, la dicotomía indio-blanco, acabando siempre por reducirse en un proceso de mestizaje más o menos completo.

El primer ejemplo que se nos ocurre es el del cholo Cisneros. Racialmente Cisneros es un indio; socialmente, un hacendado, y culturalmente es un mestizo. De ahí nace toda la complejidad de este personaje, ambicioso, violento, cruel y altanero. Quiere afirmarse a toda costa gracias a su riqueza, haciéndose llamar «gran señor» por los indios y haciéndolo él mismo ante los otros hacendados. Pero no lo puede por ser rechazado de los blancos a causa de su bajo origen y de su vanidad, y aborrecido de los indios a causa de su condición social y de su crueldad.

Aunque rico propietario, debido a recientes invasiones de las tierras de los comuneros, usted es indio, le echa en cara don Bruno, usted no está consagrado en sus posesiones por la ley de la herencia señorial [180].

Aunque parece, por supuesto, un poco personalizada la violencia del cholo Cisneros, se inscribe dentro del proceso transformativo de la realidad socioeconómica y sociocultural. Es la expresión más patente de la profunda contradicción de la condición de mestizo. El mestizo, en efecto, no tiene un *status* social que le es propio, y si no quiere o no logra asimilarse a uno u otro de los dos grupos socioculturales y raciales de donde procede, sólo le queda la violencia para afirmar su propia personalidad.

Por eso la violencia del cholo Cisneros responde, a nuestro parecer, mucho más a la afirmación de una realidad social que a la presentación de una lucha moralizadora entre los «buenos» y los «malos». Pues este personaje, «bravo con huérfanos, gallina con grandes» (234) como lo dice un héroe de la novela; ese «cerdo endemoniado y hambriento» (243), como lo agrega otro; que «no tiene religión, no respeta sino la fuerza y ambiciona el mando para fregar a grandes y chicos»;

que «goza de veras sólo cuando come y se acuesta con indias juven- citas...»; que «suda frío cuando pateo a los indios, cuando los cuelga de los árboles para hacerlos flagelar y cuando humilla a un mestizo, y más todavía cuando le aprieta las clavijas a un vecino pobre» (281), compendia en realidad el comportamiento ambiguo e incierto del mes- tizo que no ha logrado identificarse socialmente ni con los opresores ni con los oprimidos y que procura en vano insertarse en una sociedad ajena que lo rechaza sin piedad. Cisneros es un ser marginalizado. Y lo es precisamente a causa de esa falta de identificación con uno u otro medio sociocultural. Es muy revelador al respecto el que no monta un caballo como los demás hacendados, sino una mula, símbolo por excelencia del mestizaje, que lo sitúa, sin embargo, por encima de los indios. Por igual, su modo de vestir es entre indio y europeo. Y si habla más o menos la lengua de los blancos, no puede, con todo, rezar el credo en castellano, lo que le permitirá a don Bruno que lo trate como a indio en presencia de toda la comunidad de Paraybamba reunida.

A la inversa de Cisneros, tenemos el caso de Rendón Willka, si no apreciado de todos, por lo menos respetado de todos. Racialmente, Rendón Willka es un indio; socialmente, un ex comunero que ha ascen- dido a mayordomo, y culturalmente es un mestizo. Cuando vuelve de Lima, donde ha sufrido siete años en las barriadas, «comiendo basura con perros y criaturas, oyendo a políticos, yendo a la escuela» (389), como lo dice él mismo, su vestido lo caracteriza ya como un mestizo. Se ha educado en la dura escuela de los blancos, sufriendo toda clase de humillaciones y vejaciones, de las que más tarde sacará provecho para su propia conducta. Habla quechua y español. Es astuto e inteli- gente, lo que explica la desconfianza de Matilde, la mujer de don Fer- mín, expresada en esta interrogación:

¿Es Rendón, de veras? ¿Es un indio? Demasiado galante y de- masiado sabio [97].

Es Rendón Willka un buen ejemplo de fusión de las dos culturas, india y europea, que desemboca, tras un largo proceso asimilante, en ese complejo fenómeno cultural que hemos llamado el sincretismo religioso. En Rendón Willka cohabitan íntimamente los valores de la cultura india tradicional y los valores de la cultura colonial.

Para ti, patrón, dice Rendón Willka al ingeniero Cabrejos, no hay Mama Pacha... Pero en mi adentro habla claro la cascada, pues el río también, el manantial también [79].

Más lejos invoca a los montes, a los dioses de su raza, esparciendo con los dedos gotas de aguardiente en el aire. Invoca al sagrado Pukasira, al poderoso Wamani, dios de los colonos, dirigiéndose al Apunkinto para que les dé, a él y sus hermanos, el valor en el trabajo, la alegría, y para que les otorgue su protección en la mina.

Rendón respeta e incluso teme al cóndor Wamani, que «sabe», mientras él y sus hermanos «no saben». Reza en quechua, pero al mismo tiempo no vacila en besar la cruz de los cristianos en el entierro de la madre de don Bruno y don Fermín.

Y cuando el joven ingeniero Hidalgo le pregunta:

¿Cree usted en Dios, Rendón Willka? [411].

Rendón Willka le contesta con esta penetrante interrogación, que marca bien su situación cultural:

¿Cuál Dios será?

Y en seguida expresa su oposición a un Dios que institucionaliza la explotación y la injusticia, lo que parece indicar que es seguramente su vinculación a una y otra cultura lo que le permite a Rendón ponerlas ambas en tela de juicio para hacer de ellas una síntesis positiva.

Zar, en Lima, oyendo misa; Cabrejos oyendo misa, rodillando en iglesia de San Pedro; don Lucas llamando santos frailes a su hacienda, siempre; don Cisneros, también, haciendo predicar en quechua para colonos, para que colono sea más triste, más homilde. Don Lucas mata indios, don Cisneros mata indios, don Zar con Cabrejos, desde Lima, le quita su alimento a trescientos caballeros antiguos. Peor que el morir ha sido [411].

Y nuestro héroe le devuelve sin vacilar la pregunta a su interlocutor:

¿Cuál Dios es de ti, joven Hidalgo? [411].

Hay en este personaje una toma de conciencia que le hace rechazar cuanto le parece malo para su raza, cuya responsabilidad asume plenamente dentro de ese sincretismo religioso.

La casa de Dios, señor, puede quemar la gente; así queda feo. Al Dios de los comuneros no le alcanza la mano de la gente. El vecino hace su Dios con su mano, con su mano también lo vuelve ceniza, fácil.

¿Cuándo vamos a enseñar al comunero que vea eso? Entonces el comunero, cuando aprenda que el cerro es sordo, que la nieve es agua, que el cóndor wamani muere con un tiro, entonces curará para siempre [388].

Y añade a continuación, insistiendo en lo que será el nuevo hombre, liberado de sus creencias alienantes:

Para comunero no habrá Dios, el hombre no más, la gente humilde con su corazón que aprende fácil todo bien y mata todo mal. La alegría viene de ver en cada comunero a un hermano que tiene derecho igual a cantar, a bailar, a comer, a trabajar. Cuando muera el Dios del comunero no habrá ya miedo, no habrá el amargo para el corazón. Cuando el vecino, el señor, quema a su Dios, más amargo, más rabioso, más loco se vuelve [388].

Porque, al fin y al cabo, el sincretismo religioso de Rendón Willka es un sincretismo que lo conduce a la búsqueda del verdadero rostro de sus hermanos y de su raza. Así declara:

Y entonces no vamos a responder ante Pukasira, ante Crucificado; ante el hermanito ha de responder el que quiera fregar a su hermano [140].

La gran esperanza de Rendón Willka es que cada hombre acceda a su libertad individual y tenga su propia responsabilidad dentro de una verdadera comunidad humana, en nombre de la cual está hablando y luchando.

Hombre es para vivir, para hacer. Hombre es respeto. Hermano de hombre soy... ¡Que no me apunten no más con metralla! Estos cerros pueden caer sobre el seso del polecía que quiere matar a indio en su chocita, ahora [412].

Como lo vemos, Rendón Willka está metido en un proceso de mestizaje que, lejos de marginalizarlo, como en el caso del cholo Cisneros, lo conduce a identificarse por completo con sus hermanos indios oprimidos y lo eleva al nivel de una conciencia superior que simbólicamente, e incluso míticamente, representa el despertar de la masa indígena y abre camino a la verdadera liberación del indio.

El sincretismo religioso que encontramos en Rendón Willka lo podemos observar a un grado más o menos elevado en todos los mestizos, o en todos los indios culturalmente mestizos. Es el caso de Anto,

por ejemplo, que invoca al mismo tiempo al dios de los indios y al Dios de los cristianos cuando se dirige al juez:

... ¿Por qué está don Bellido muerto, con sus piernas molido, sobre la mesa? Peor quedará San Pedro, peor. ¿No ha visto bajar cóndor wamani, espíritu de padre Pukasira? ¿No ha oído tocar agonía? Dios Padre, Dios Espíritu Santo, Dios Hijo, Dios Pukasira con San Pedro están [364].

Es también el caso del propio sacristán de San Pedro, a quien le dice el cura:

Tú tampoco eres cristiano verdadero, hijo; ¡tantos años sacristán!, y piensas como brujo [405].

La segunda forma de mestizaje y aculturación es la de don Bruno Aragón de Peralta, en quien se funde de una manera más completa la dicotomía indio-europeo dentro de un sincretismo religioso muy hondo.

Racialmente don Bruno es un blanco; socialmente es un señor, un hacendado, y culturalmente se vuelve hacia lo indio. Sigue este personaje el camino inverso al de Rendón o al de Cisneros.

Es muy significativo al respecto el que entienda a su madre como a india, confiándola a la comunidad de San Pedro.

Alcalde Maywa—dice don Bruno después de confiar su madre a la tierra—, alcalde capataz Rendón, cabecilla K'oto: doña Rosario Iturbide de Aragón Peralta ya no es desde este instante gran señora; es hija de comuneros, comunera muerta del ayllu de Lahuamarca; ustedes la han enterrado; se la han llevado [209].

Se muestra sensible a la naturaleza a través de ciertas creencias indias. Así, al criticar el pragmatismo de su hermano don Fermín, don Bruno apela a los valores indios, como la ternura, identificada en el binomio hombre-naturaleza.

La preocupación por los negocios te ha hecho olvidar los árboles, los más grandes de tu infancia [111].

Y más adelante le manda llevar un ramo a su hijo, que está a punto de nacer, porque piensa que su «olor penetra la carne, los huesos, todo, todo», y quiere que su hijo, «desde antes de nacido, conozca el verdadero hálito de la tierra» (249).

El sincretismo religioso de este personaje está muy bien resumido por su hermano Fermín cuando declara:

Bruno es gran señor de poncho, azote y revólver, pero está más cerca de los indios que de la civilización [42].

Yo lo vi en el corredor de su hacienda, frente a ese gran árbol rojo, y en más de un sueño; habla un poco como los indios.

Comparó el color de mis ojos con el de unas piedras que fueron despedazadas por los rayos. El es «brujo» católico y brujo indígena [341].

Y sobre todo por su mandón Carhuamayo, que se interroga sobre el verdadero sentido de su patrón al observar en él una inexplicable mezcla de vicios y virtudes:

Es hijo de dios Pukasira y del Dios Nuestro Señor Jesucristo. ¡Ahí está! Juntos se ven en él. La barba rubia, los ojos azules: ser mujeriego, tener caridad, es hechura de Nuestro Señor Jesucristo; pero su decisión por defender al colono, al indio, el haber abrazado al viejo alcalde y rezado junto con él arrodillado en la misma piedra, eso es obra del padre Pukasira [268].

Ese fenómeno de aculturación se puede observar tanto en sus actitudes, sus ademanes, su comportamiento con los indios, como en su lenguaje y su modo de vestir, a tal punto que, según las propias palabras de su cuñada Matilde:

... por su traje tan..., tan desordenado..., no se puede saber a qué categoría de gente pertenece [71].

Hemos visto que en don Bruno se reducía la dicotomía indio-blanco en un fenómeno de aculturación, pero se reduce también en un fenómeno de mestizaje más o menos racial, al escoger don Bruno por mujer legítima a una mestiza. Y se reduce por igual la dicotomía hacendado-colono al abandonar don Bruno la solidaridad de clase ante el castigo del cholo Cisneros y al dejar al final de la novela que su hacienda se convierta en una hacienda-comunidad, como la llama nuestro novelista (8).

Ese personaje multifacético que es don Bruno parece que encuentra, finalmente, su propia justificación dentro del proceso transformativo de mestizaje y aculturación que José María Arguedas está observando en la sierra peruana.

(8) Véase Roland Forgues, *op. cit.*

EL VERDADERO ROSTRO DEL INDIO

¿Qué pretende hacer José María Arguedas al insistir en ese proceso de cambio socioeconómico y sociocultural? Intenta mostrar de una manera inequívoca que ese proceso conduce inexorablemente a la afirmación del indio como hombre: afirmación de su independencia económica, afirmación de su libertad, afirmación de sus propios valores culturales y lingüísticos.

La cosa resulta clara: a lo largo de toda la novela no dejamos de encontrar las interrogaciones de aquellos mismos que temen su despertar y los gritos de esperanza de aquellos que predicen su próxima rebeldía.

Así, por ejemplo, hablando de los indios en la mina de don Fermín, el ingeniero Cabrejos declara:

Son gente orgullosa, pero anarquizada. El hambre dispersa hasta a los indios, pero en determinado momento pueden actuar en masa [326].

La misma inquietud expresa don Fermín cuando dice a su mujer, Matilde:

No son como nosotros. Son otros. Ese coro me preocupa, me convierte en algo que no sé. ¡Es de temer! [96].

La inquietud de don Fermín es, en realidad, la expresión de cierto poder y de cierta fuerza que inconscientemente está reconociendo a los indios; lo mismo que el ingeniero Cabrejos cuando éste grita sin poder contenerse:

¡Son indios! Hay que vencerlos con armas superiores... [130].

Esa inquietud incluso se va transformando en un verdadero temor en ciertos personajes.

¡Cuidado! —lanza un viejo hacendado a don Bruno—. No tenían ojos nuestros colonos y su inocencia venía de allí. Usted les está poniendo ojos, y la ambición, que por los ojos entra. Se lo comerán a usted primero y luego a nosotros [183].

José María Arguedas apunta el cambio profundo que interviene en las mentalidades en lo referente a la visión que hasta el momento se tenía del indio. Esto nos explica ciertas reacciones de don Fermín, por ejemplo, y de su mujer, Matilde.

Los indios parece que no son tan brutos, dice don Fermín [229].

En otra escena vemos a Matilde casi humillándose ante Rendón para implorar su perdón en estos términos:

Los quiero. Los aprecio. Es decir, les pido perdón porque creí, porque siempre me dijeron que eráis... brutos. Pero... ustedes son respetuosos de verdad [164].

Añadiendo para sus adentros en tono patético:

Sólo Dios podrá exterminarlos. Sólo Dios. Y los malos curas no han engañado aún a Dios [165].

Pero se inscribe ese cambio de mentalidad dentro del propio proceso transformativo de la realidad socioeconómica y sociocultural que acarrea las inquietudes y temores, mencionados más arriba, frente a la potencia formidable que representa la masa indígena.

Incluso el joven ingeniero Hidalgo, ese aristócrata de la capital, que ha tomado el partido de los indios en la mina, y después se pregunta con cierta aprensión hasta dónde puede ir la fuerza de los indios:

Nó. Ya no temen a la muerte. Hace unos años habrían corrido como perros. Ahora prefieren morir. ¡El Perú da miedo, a veces! —dijo Hidalgo—. ¡Estas montañas!, si se ponen en marcha, ¿quién podrá detenerlas?... [436].

Sin embargo, el que mejor pone de relieve las cualidades de los indios es el obrero Portales, cuya actitud atestigua ya la aparición de los primeros rasgos de una solidaridad de clase entre las categorías sociales más oprimidas, como lo indican las palabras siguientes:

Tenemos que aprender de ellos —dice—. ¡Qué manera de trabajar organizadamente! ¡Qué forma de obedecer a sus jefes! No por temor; por simpatía, por sujeción consciente, ¡carajo! Estoy admirado. Cuando éstos se levanten, pueden llevarnos la delantera, empujarnos [105].

Se puede observar que hay indiscutiblemente en todos los ejemplos citados un incontestable deseo por parte de José María Arguedas de mostrar y subrayar no sólo la formidable potencia de la fuerza india, hecha de valor y disciplina, de espíritu de solidaridad y abnegación, de dignidad y respeto, sino también la extraña variedad de su campo de aplicación, las más de las veces desconcertante por ser inesperado, que puede corresponder a un interés propio y colectivo, como en el caso del trabajo comunitario dentro del *ayllu*, o al desinterés más per-

fecto, como en el caso de la mita en la mina de don Fermín y la reconstrucción de la iglesia de San Pedro. ¿Qué mucho desde entonces que asistamos a las numerosas interrogaciones de ciertos héroes de la novela, que ven en el despertar de la conciencia indígena la pérdida de sus propios privilegios y a los múltiples mensajes de porvenir de ciertos otros que, a la imagen del obrero Portales, ven en el indio el camino de la salvación para el Perú?

El mensaje que se expresa a través de las últimas palabras del obrero Portales, más arriba citadas, lo podemos observar también en el patético monólogo de Rendón Willka ante la tumba de Gregorio:

¿Por gusto lloran?, ¿sin causa lloran?, se pregunta Demetrio; y se respondía: a todos, pues, nos han jodido, nos han flagelado. ¡Pero llorar es la maldición de la maldición! Yo, yo, padrecito K'oyowasi, yo voy a hacer que en vez de la lágrima, que es para el arrojado, salga fuego, más que del infierno, de los ojos de tus hijos. Y entonces no vamos a responder ante Pukasira, ante Crucificado; ante el hermanito ha de responder el que quiera fregar su hermano. ¡Caray! El sol va cambiar, pues; quizá mañana, quizá pasado... [140].

Rendón Willka, al parecer, es el mito de la conciencia indígena que sale de su letargo. Frente al falso «Amaru», asume su papel de guía, mostrando todo el valor del comunero que no teme enfrentarse al peligro. Del mismo modo al hacer que bajo su dirección la mita en la mina de don Fermín se transforme en «faena», José María Arguedas destaca otra vez la función catalizadora de este personaje, que subraya lo que puede en el trabajo, dentro de la comunidad, la libertad y la solidaridad humana.

Amado y respetado por todos sus hermanos, Rendón Willka defiende a su raza y simboliza la conciencia indígena, que despierta para reivindicar su propia libertad y afirmar sus propios valores dentro de la nación peruana.

¡Capitán! ¡Señor capitán! —exclama Rendón Willka ante el capitán que viene a fusilarlo—: los fusiles no van a apagar al sol, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando... Nuestro corazón está de fuego. ¡Aquí en todas partes! Hemos conocido la patria al fin. Y usted no va a matar la patria, señor. Ahí está; parece muerta. ¡No! El pisonay llora; derramará sus flores por la eternidad creciendo. Ahora de pena, mañana de alegría... Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente [447].

Y lo invita sin odio a que cumpla con su crimen, pues sabe que en adelante su pueblo está de pie.

Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.

La dignidad y valentía de Rendón Willka ante la muerte; igual que la dignidad y valentía de Anto o del platero Bellido ante la misma, así como la dignidad y valentía de los colonos y comuneros ante las exacciones de los hacendados y la dignidad y valentía de los alcaldes indios ante las torturas de las autoridades, son un innegable indicio de un cambio de rumbo profundo en la presentación literaria del tema indígena.

José María Arguedas no deja de insistir constantemente en la inmensa esperanza que representa el indio para realizar la revolución por la liberación nacional peruana. Esa inmensa esperanza viene patéticamente simbolizada al final de la novela en forma de apoteosis por:

... ese ruido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como que si las montañas empezaran a caminar [447].

CONCLUSION: TIEMPO HISTORICO Y TIEMPO NARRATIVO

El proceso de cambio que acabamos de analizar presupone, desde luego, un tiempo histórico muy importante. Sin embargo, la acción novelesca se desarrolla temporalmente en un tiempo narrativo muy breve. Empieza a la muerte del viejo gran señor don Andrés Aragón de Peralta, que, antes de morir, invectiva a sus hijos desde la torre de la iglesia hasta la derrota de don Fermín y en cierto modo la conversión de don Bruno.

Ese tiempo narrativo podría parecer, si lo considerásemos como un tiempo real, demasiado corto para presentarnos de un modo verosímil un fenómeno tan complejo como lo es el proceso de transformación socioeconómica y sociocultural, que, según José María Arguedas, está viviendo la sierra peruana. El tiempo narrativo corresponde en realidad a un tiempo histórico mucho más largo. Abarca varias generaciones desde la época colonial e incluso precolonial hasta la fecha de composición de la novela.

El momento evidenciado por nuestro novelista es puntualmente el momento en que estallan y se hacen más candentes los conflictos sociales entre los explotados y los explotadores y el momento en que aparece un cambio socioeconómico y sociocultural muy hondo que tiene sus raíces en un antaño más lejano.

Hay, indudablemente, en la novela de José María Arguedas una concentración del tiempo histórico que da en cierto modo una impre-

sión de atemporalidad por la presentación casi simultánea de una larga sucesión de acontecimientos, espaciados en el tiempo real que han producido el proceso transformativo descrito por el novelista.

Esa sucesión de acontecimientos se reduce en la novela a un resumen casi atemporal para dar paso únicamente al fenómeno que producen. Al presentarnos casi como sincrónicos unos sucesos que en realidad han tenido una aparición diacrónica en el tiempo real, José María Arguedas utiliza conscientemente la deformación del tiempo natural, con el fin de desentrañar e interpretar la realidad presente a la luz de la larga convivencia de las dos comunidades étnicas.

Su novela refleja desde luego un inmenso esfuerzo novelístico para dar una nueva dimensión al tema indígena dentro de la literatura y sobre todo para destapar a la faz del mundo el verdadero rostro del indio dentro de la realidad nacional peruana.—*Prof. ROLAND FORGUES (11, avenue de Ciney, 21140, SEMUR-EN-AUXOIS, France).*

ENCUENTRO CON DOS NARRADORES GALLEGOS

Por los intrincados caminos de la diáspora nos vamos encontrando, poco a poco, con escritores que, al tiempo que nos sorprenden —y nos hacen comprender la escasa información que sobre el tema hay, a pesar de los denodados esfuerzos de rescate—, van configurando los perfiles de un panorama que se hace necesario conocer en su totalidad. Un panorama extraordinariamente vario y rico para la narrativa contemporánea española, y que le otorgan mayor amplitud de miras, haciéndola salir de las consabidas repeticiones de nombres y títulos, no por ello menos relevantes, pero que daban la impresión de movernos en un ámbito muy limitado. El paulatino conocimiento de los narradores de los años treinta, cuya labor se había visto interrumpida por las dolorosas circunstancias de la guerra civil, y por el no menos doloroso imponderable del exilio, nos ha revelado la existencia de caminos ya explorados, de terrenos intensamente cultivados por los que la narrativa en lengua española podría discurrir con rigor y notoriedad.

Se ha pensado que estos narradores habían circunscrito su obra, casi en exclusiva, a la peripecia de la guerra, a sus precedentes y consecuentes, y la verdad es muy otra: leyéndolos se evidencia inmediatamente que la riqueza temática se equipara a la formal, y que la voluntad de estilo, y el ponderado trabajo sobre la materia verbal y sobre los instrumentos de la narración no han sido aspectos menos atendidos en su obra. Y prueba de ello puede ser la publicación de dos autores, cuyo paisanaje, y cuya actitud frente a la novela, pueden hermanarlos en este comentario: Rafael Dieste (Rianxo, 1899) y Eduardo Blanco-Amor (Orense, 1900).

Eduardo Blanco-Amor es otro de esos escritores cuya vida fuera del país (ha residido durante casi más de medio siglo en Sudamérica) no sólo lo ha alejado de la actualidad literaria, sino que ha ocasionado el olvido, y el consecuente desconocimiento de su obra, que, no obstante, ofrece una singularidad y un interés indudables. La Editorial Júcar acaba de publicar una breve novela suya, «La parranda» (1), que, a pesar de su sencillez, no deja de interesar, tanto por el planteamiento de las situaciones como por el perfecto dibujo de los personajes y —muy particularmente— por el peculiar tratamiento de la lengua narrativa. Y ha sido una muy buena oportunidad que este libro coincidiese con el de su coetáneo y paisano Rafael Dieste, *Historias e invenciones de Félix Muriel* (2), puesto que nos permite ver en ambos la pervivencia de unas características definidas de la literatura gallega contemporánea; una literatura que siempre se alude como marginada, olvidada o problemática, pero cuya pujanza y cuya nómina de autores y títulos —salvando cualquier triunfalismo— parece revelarnos todo lo contrario. Es más, a pesar de su difusión en el conjunto de la literatura peninsular, no creo que nadie niegue ese interés que se ha despertado hacia los autores y obras gallegos, interés que se ha acentuado en los últimos años con la edición en castellano de algunas obras originariamente escritas en gallego, con la edición de antologías bilingües (polémicas o no), con la preparación de diferentes monográficos en varias revistas literarias y culturales del país, y especialmente en el área castellano-hablante. Ello ha demostrado no sólo una curiosidad hacia la literatura gallega, sino un descubrimiento de las posibilidades expresivas de las lenguas vernáculas no tan marginales como a primera vista pudiera parecer.

(1) Eduardo Blanco-Amor: «La parranda». Ed. Júcar. Col. «La vela latina». Madrid, 1973, 134 pp.

(2) Rafael Dieste: «Historias e invenciones de Félix Muriel». Alianza Tres. Madrid, 1974, 150 pp.

Pero, basta de preámbulos. Mi interés se centra hoy en estos dos escritores y en sus dos libros recientemente editados. Y los he juntado en el comentario por varias razones, y no únicamente por esa coyuntura del paisanaje y del olvido que ha echado sobre ellos su vida fuera del país. Hablo de los dos porque ambas posiciones ante el lenguaje, y ante el hecho de la narración, si bien pueden aparecer como diferentes, lo cierto es que brotan de una fuente común: el poder creador de la lengua popular, la fuerza generadora de la ficción que opera en la entraña del contar, la riqueza insospechada de la palabra viva, hablada. En «La parranda», concretamente, nos sorprende desde el principio la anulación del narrador, por más que nos prevenga su autor, en la «Documentación» que inicia el volumen, de su posición frente a la peripecia que ha originado la novela. Justamente sus palabras iniciales nos situarán en una perspectiva distanciada, y nos hacen asistir como observadores a los acontecimientos que se irán sucediendo de manera sólidamente dramática a lo largo y a lo ancho de las escasas 130 páginas del texto. Hablemos, pues, en primer lugar, de «La parranda».

Y la primera idea que hay que anotar es el cómo se llega a conseguir la fusión total entre la magia del relato, transmitido por tradición oral, y el documento fehaciente, el testimonio escrito, que se aduce como base temática de la narración. El autor confiesa abiertamente:

... me puse ahora a escribir esta crónica, a casi cuarenta años del tiempo en que reuní tan vaporosa documentación y a casi noventa del suceso mismo. De este modo será forzoso que se resienta de algunas fallas en lo tocante a la verdad objetiva, aunque no se separe un punto de la verosimilitud, como siempre pasa con las fórmulas realistas a las que este escrito se ciñe conscientemente, aceptando de antemano su autor los normales vilipendios que pueden derivarse de tal declaración.

Este narrador que así nos habla en las páginas introductoras vuelve a aparecer al final, una vez consumado el destino trágico de aquellos seres simples y elementales, y —con la frialdad de un acta notarial— vuelve a colocarnos en la posición inicial de distanciamiento que ya hemos apuntado más arriba, y que las palabras de Blanco-Amor no hacen sino confirmar. «La parranda», con esa apariencia modesta y sin pretensiones, quizá también en su misma monotonía discursiva, nos da la impresión de ser una novela menor y, sin em-

bargo, encontramos en su lectura una serie de incitaciones a la reflexión que no debemos rechazar. Y no únicamente a niveles temáticos, sino —y particularmente— en lo que atañe a la idea conductora, y constructora, del relato. «La parranda», a pesar de la sencilla declaración de principios que la encabeza, será toda una poética de la narración, especialmente desde que, al volver la última página de la advertencia inicial, nos vemos implicados en ese fluir verbal del monólogo que la constituye, desde que nos sentimos atraídos por la indiscutible magia del cuento que nos hace esa voz a la que, a cada paso, pretendemos identificar con una figura cuya humanidad nos desborda siempre. Una humanidad que la palabra, la literatura, enriquece indiscutiblemente y le da su verdadero talante, a pesar de la evidencia histórica del suceso, del que —no cabe duda— el lector se olvida conforme avanza por la desasosegada historia que allí se nos cuenta, que allí se crea.

Porque todo el discurso está montado sobre la palabra. Todo gira en torno a la voz del personaje que se debate obstinadamente entre el recuerdo y la confesión. Se trata de una voz elemental, yo diría que primaria

(Como hablar se habló mucho, pero yo no sé de nadie que, de verdad, se lo haya echado a la cara. Porque también se dijo que los criados que trajo de esas tierras por donde anduvo no hablaban como nosotros, y que los remudaba cada año o antes si llegaba a saber que habían tratado con alguien del pueblo o de la aldea, pero yo no sé de nadie que los hubiera tratado; que de este modo es como se arman las historias y los falsos testimonios que levantan las gentes vagantías, que siempre andan dándole a la condenada lengua...)

cuya reproducción —con sus cortes y sus síncopas, con sus reiteraciones y digresiones, con sus paréntesis distanciadores— nos asombra no sólo por su frescura, sino por la rotunda sensación de inmediatez que nos comunica. Una voz que se va apoderando del lector, captándolo para su causa, y que anula al creador, haciendo innecesaria su presencia a lo largo de todo el discurso narrativo. La palabra sola, su dificultad, en ocasiones, y su fluidez, en otras, es lo que hace surgir la verdad de la historia, mucho más que los testimonios escritos de los que procede. Así que no tenemos oportunidad para las alternativas, que hemos de penetrar —sin transición— en el ámbito específico en que se desarrolla y que hemos de comprender que, en su propia limitación, radica la potencia y multiplicidad que tiene como creación literaria.

Esta misma elementalidad, vista en el manejo de la escritura, la podemos encontrar en el desarrollo de la intriga: unos hombres, un espacio acotado que va reduciéndose progresivamente hasta llegar a la habitación en la que el personaje-narrador habla, y la historia, que avanza entre ellos, sobre ellos, que permite que existan, pero que también es el elemento indispensable para su irreversible aniquilación. Porque la historia, que comienza con un tono intrascendente, amable y hasta jocoso, se irá ahondando, como una espiral devoradora, y se va complicando progresivamente, anulando la libertad de aquellos seres casi juguetes de su ineludible destino (destino que, naturalmente, no hemos de identificar con una fuerza ambigua, ciega, u oculta, sino que emparentamos inmediatamente con unos condicionantes culturales, sociales o políticos que el subdesarrollo y la marginación provocan en el hombre que aquí conocemos), abocándolos a la consumación trágica.

«La parranda» es el relato de una lucha contra el tiempo, y contra el espacio y el ambiente; lucha en la que tiene mucho que ver lo que se conoce y lo que se intuye (o desconoce), la sabiduría popular, que no entiende de retóricas, y la soledad en que se sienten esos seres que consumen —quizá sin saberlo, quizá no queriendo saberlo— sus últimas horas; en la que tiene mucho que ver la humildad cortés de las relaciones humanas espontáneas y verdaderas y el arrebato colérico ante la imposibilidad de que esa verdad prevalezca.

Yo no quisiera limitarme a identificar todas estas cosas, únicamente, con Galicia, ni siquiera con la existencia de un mundo geográfico determinado. Porque lo importante de novelas como ésta, o de relatos como los de Rafael Dieste, no es que se desarrollen en un determinado medio (aunque su autor lo señale en algunas alusiones en su obra), sino que —a partir de ahí— adquiriera una dimensión totalizadora y radicalmente implicada en una historia que nos explica y nos compromete. Ahora bien, lo que me parece indiscutible es que en la literatura gallega (y esta novela pertenece por derecho propio a ella, ya que se escribió originariamente en gallego. «A esmorga» se llamó entonces) existe una serie de características que condicionan esta posibilidad de escritura que hemos anotado. Una posibilidad que es, me parece, lo que no debemos olvidar los castellanohablantes cuando se trata de admitir la necesidad que tenemos de un conocimiento más profundo de las otras literaturas peninsulares, y de su aprovechamiento práctico. ¿A qué características me refiero? A la presencia sustancial de lo desconocido, de lo mágico, en la constitución de su mundo, del mundo del relato y de la historia hablada; la consecuente acentuación del sentido trágico, de la presencia de

una serie de fuerzas superiores contra las que se debate el individuo, motivadas por un destino histórico incardinado en la peculiarísima estructura socio-político-religiosa de ese pueblo. De ella brota la impotencia, la fabricación de otro mundo, el de la ficción, en el que se materializan, por medio del mito, todas estas cuestiones. Importante es destacar cómo, en el caso que nos ocupa, lo que sucede no traspasa las fronteras de la realidad circundante, pero cómo —sin embargo— nos encontramos con que la capacidad de la palabra es tal que otorga plena vigencia a la ficción, sin que tengamos necesidad de apoyos referenciales inmediatos. Blanco-Amor ha sabido construir una historia tan plena, y tan pura, que, por sí misma, adquiere total vigencia e identidad literarias. No únicamente a nivel de la peripecia misma, ni siquiera a nivel ilustrativo de una serie de circunstancias históricas y humanas, sino como hecho nuevo, como vivencia radicalizada de unos seres que se están debatiendo entre la vida y la muerte, en un tiempo que se acorta irremisible y trágicamente. La facilidad y sabiduría que tal trabajo nos ofrece puede ser ejemplar.

III

Rafael Dieste, cuya biografía inquieta y activa (adolescente, marcha a México y vuelve muy pronto atraído por la nostalgia de su pueblo; colabora intensamente en la vida intelectual de los jóvenes gallegos de entonces; pasa dos años en Marruecos durante la guerra; periodismo intenso a su regreso; París y Londres; uno de los más activos animadores de las Misiones Pedagógicas; Francia y Bélgica, en viaje de estudios sobre teatro; fundador, en 1938, de la revista «Hora de España»; desde principios de 1940 está en Buenos Aires, donde prosigue su actividad literaria y periodística; entre 1950 y 1952 es profesor en la Cambridge University; vuelta a México y, después de una segunda estancia en Buenos Aires, regresa a España) va a dar lugar a una obra de amplitud nada común, escrita indistintamente en gallego y castellano, acaba de publicar la segunda edición de *Historias e invenciones de Félix Muriel*, libro que viera la luz por vez primera en Buenos Aires en 1943. Se trata de una obra muy peculiar, a la que tampoco le es dado sustraerse a su raigambre gallega.

Con este *Félix Muriel* son muchas las cuestiones que se nos plantean. La primera, y yo creo que la más importante, es la de la posible caracterización del fenómeno narrativo. Estamos asistiendo a una

progresiva anulación de la palabra contada, de la historia, y nos estamos acostumbrando, quizá con demasiada prisa, a reivindicar este prestigio, en favor de la experimentación sobre los signos verbales; nos estamos apoyando, quizá sin notarlo claramente, en la añeja actitud exclusivista de los extremos inconciliables y excluyentes. Y, sin embargo, no podemos pensar en una narrativa importante si de ella ha desaparecido por completo esa capacidad de contar. Lo difícil, claro es, consiste en saber manejar este, no por lo sencillo menos difícil instrumento que es la palabra hablada. No olvidemos —y yo creo que se hace con mucha frecuencia— que la sustancia de la narrativa, su verdadero origen, no es precisamente la palabra escrita, la congelación del verbo, la convencionalización de la realidad, sino la posibilidad de la palabra dicha, la capacidad que la misma otorga al escritor para deshacer y retomar el relato conforme éste va produciéndose. La historia contada, la raigambre popular, es la que late, precisamente, en el seno de este libro de Rafael Dieste. Y antes de anotar algunas de sus características más destacadas, quisiera aludir al hecho de que su discurso de ingreso en la Real Academia Gallega se titule, precisamente, «A vontade de estilo na fala popular», y que en el mismo se digan cosas como las que siguen (tomadas éstas al azar, abriendo aquí y allá esta publicación):

Dase tamén o caso de que, madurecida, a fala popular, chegado para ela un intre de moi boa forma, ben castigada pola práctica en traballos e feiras, amores e festas, ledcias e choros, mostre a literatura dese tempo, inda en poetas escelentes, usos moi pouco valedeiros, orfos de tradición e craros dereitos pra fundala...

Observe el lector cómo Rafael Dieste considera la tradición popular: no alude a ella como una transcripción folklorista, sino como una utilización estilizada de esas formas literarias de indiscutible riqueza. No se trata tampoco de acercarse a eso que se ha venido llamando neopopularismo, sino que lo que se advierte en esta actitud (y en su narrativa se explicita) es la pervivencia de un espíritu de ficcionalización, de creación, que le viene dado por la situación de sus historias en un ámbito que es sustancialmente popular. Es más, por la utilización consciente de formas del cuento narrado oralmente, de tradiciones que nunca se sabe con certeza a qué realidad están aludiendo, pero que van conformando ellas misma una realidad, la del relato, de igual o mayor vigor literario que las que podríamos encontrar en la realidad referencial de la que la historia pudieran brotar.

En *Félix Muriel* el tiempo va a ser uno de los elementos más importantes, y de su manejo dependen muchas de las claves del libro.

El tiempo va a dar carácter dramático a las historias contadas por Dieste; y el personaje, Félix Muriel, no sabemos a ciencia cierta qué perspectiva toma frente a cada una de las anécdotas: si es el narrador o el protagonista; si esa primera persona que narra es la del escritor o la de su personaje; como tampoco sabemos a qué tiempo histórico concreto tendremos que adscribirlo... Y todo ello porque se han diluido las fronteras temporales y el tiempo del relato pertenece por entero al ámbito de la fábula. Rafael Dieste actúa sobre el tiempo utilizando el camino más simple, el más clásico: el del recuerdo (¿la recuperación de un *tiempo perdido*?), el de la recuperación del misterio de la existencia, de la zona no distinguible entre lo que realmente se vivió y la posibilidad de otras acciones... Y todo entra en la materia verbal de forma espontánea, parece como si el relato haya estado fluyendo de siempre, sin acotaciones ni sometimientos a una sucesión temporal convencional. ¿Por qué? Pues porque el tiempo se identifica con la consumación, con el acabamiento. Si en el caso de Blanco-Amor asistíamos a la acción del tiempo que se va consumiendo, aquí llegamos a situarnos en un tiempo ya concluido. Desde el momento que cualquiera de los personajes trata de recuperar una situación y la fija (y hemos de señalar que esa pluralidad de visiones tenemos que identificarla con la única visión de Félix Muriel) dentro de sus límites temporales, esta experiencia se pierde o perece. La realidad se hace irrecuperable, y sólo la memoria, o la fantasía

(Y de ahí vino a recordar los animales que habían pasado por la casa desde que él era niño. Los que habían muerto. E íbalos recordando por sus nombres y con las mañas y virtudes de cada uno (...). Y aunque no dijo «en gloria estén» veíalos en gloria y le pasó por la fantasía la vaca corniquebrada, ya con los dos cuernos, pero uno de plata y otro de oro. Esto era bueno para contárselo al rapaz, que siempre anda pidiendo historias.)

o la ficción, es el poder que el escritor puede convocar para lograr la posesión de la realidad, su pleno conocimiento, y reconocimiento, de la misma. Porque en la obra de Rafael Dieste los personajes se sienten empujados por una irrefrenable ansia de conocimiento, de posesión intelectual de la realidad y de la vida, a todos los niveles, desde las cosas más simples y cotidianas a los problemas más hondos del individuo. Y todos y cada uno de los relatos son impulsos, anhelos de traspasar el misterio de la vida. Frente a su coetáneo Blanco-Amor, Rafael Dieste propone un relato mucho más intelectualizado, menos inmediato y simple. A *Félix Muriel* podría adjudicár-

sele una categoría más bien simbólica, a pesar de desenvolverse en unas coordenadas estrictamente realistas. El personaje va y viene por su vida, y por entre las cosas y las gentes que lo rodean, preguntándose siempre. La tragedia verdadera de este personaje, que tiene mucho de poético, su verdadera historia e invención, es su constante e insatisfecha sed de conocimiento. Salvando las distancias (pero yo pienso que ambos personajes pertenecen a un mismo mundo y a una misma intención), podríamos juntar a este Félix Muriel con el nunca bien recordado Alfanhui, de Sánchez Ferlosio. Ambos pertenecen a un mundo de ficción que ha sido muy poco habitado por la novela española contemporánea. Y es que no asistimos, únicamente, al relato de unas determinadas historias, más o menos fantásticas, sino que esas industrias y andanzas, como estas invenciones e historias de ahora, están implicadas en la eterna cuestión del testimonio del escritor en la época y frente al mundo que le ha tocado vivir. Es, me parece claro, una cuestión de perspectiva; de compromiso con la realidad, pero también con el medio del que se vale para reflejarla: la lengua literaria. Un conocimiento y una posesión que no hacen más que identificar un puro acto de libertad creadora.

Por todo ello no puede parecer extraño que las cosas y el medio en el que los personajes habitan vayan adquiriendo cada vez más interés, y se precise con especial cariño y atención. Las vidas de los seres de Rafael Dieste se sienten plenamente vinculadas al medio, porque existe siempre una fuerza superior que los arrastra y los obliga. Una fuerza que es telúrica, o cósmica, pero que también se carga —nada más pertenecer al ámbito de la creación literaria— de un sentido misterioso, o mágico. Es ahí, entonces, donde empieza a brotar la palabra de los protagonistas; palabra que se desborda o que se re-tuerce en disquisiciones filosóficas, en verdadera especulación entre racional y apasionada, que en la mayoría de las ocasiones observamos que se convierten en verdaderos sofismas:

—¿Dos? Bueno, claro. Si un palo se divide en dos, son dos palos. Y si una pregunta se parte en dos, pueden ser dos preguntas. Aunque, naturalmente, si una espiga se parte en dos no son dos espigas. Pero no quiero porfiar antes de tiempo. Puede que hiciere dos preguntas, sí, señor. Y puede también que sea una, pero de esas que pueden partirse para responder por partes.

Porque esta constante búsqueda de identidad, lo único que va a dejar meridianamente claro es la incompetencia de la palabra, y el hombre tratará de reconocerse en el ámbito, o en las cosas, que se van apareciendo con minuciosa precisión, y que vendrá a ser lo que, en

última instancia, otorgue algún sentido a esas existencias. Aunque esta imposibilidad de la palabra no es obstáculo para que sea la base del relato. Una lengua que, en apariencia, es sencilla, pero que se va cargando de una especial riqueza fabuladora: las historias, así, quedan como entrecortadas y perdidas entre una bruma misteriosa, o se apoyan en impresiones que se hacen precisas y rotundas, o que se pierden y esfuman, sin que exista en ello ninguna solución de continuidad. Es más, el cuento y la ficción se insertan en lo cotidiano y aparecen mundos alegóricos, viajes a la región del sueño o a través del pensamiento, conviviendo con descripciones y situaciones de elemental realismo. Los personajes, por su parte, existen y se justifican por lo que dicen, por su propia palabra que actúa de elemento liberador, de posibilitador de una confesión, de una fe de la existencia real de esos seres, y de su obsesiva búsqueda de identidad:

Ya nadie se acuerda de ese olvido, y entrar en él ha venido a ser como entrar en mayoría de edad. Una mayoría de edad con ciertas inquietudes... Para ellas no suele haber remedio mejor que la confesión. Claro, nosotros somos complicados, no nos basta la confesión con un cura cualquiera, que quién sabe si escucha. Necesitamos una confesión más aguda, más auténtica, más a la medida de nuestra complicación. Pero el hecho es que en ella nos reconocemos semejantes, y eso alivia mucho.

IV

La lectura de estos dos libros nos ha deparado, una vez más, la oportunidad de comprender que la literatura es un campo de investigación y búsqueda tan amplio que no hay oportunidad (no debería haberla nunca) para los dogmas y los exclusivismos. La verdad única, yo lo creo firmemente, no existe de manera absoluta, si no la identificamos con la plena libertad del escritor para enfrentarse a su realidad y a su peripecia, y comunicarla con un regusto artístico y con una capacidad de ficción válidas por sí mismas, y por la sabiduría que aporta el escritor para disponer todos los recursos a su alcance. Habérmolas con estos dos libros, también, nos hace comprender hasta dónde es imprescindible la humildad del lector; y cómo una lectura no debe estar condicionada por apriorismo de ningún signo, sino que tenemos que darnos libremente a las sugerencias que nos ofrece y, desde luego, afrontar decididamente la aventura que supone atravesar los límites de la realidad convencional y asistir a la plena revelación de nuestra verdadera imagen.—*JORGE RODRÍGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16, «San Benito». LA LAGUNA, Tenerife).*

DOS NOVELAS COLOMBIANAS EN LITUANO

Sería imposible explicar el éxito de la novela hispanoamericana de los últimos diez años sin algunas razones más elocuentes que la mera excelencia de esa narrativa, de la que ya nadie duda. Es verdad que los novelistas del «boom» no sólo fueron los más traducidos a todas las lenguas modernas y leídos con avidez por un gran público hispano que hasta hace poco sólo leía a los autores extranjeros más cotizados, sino que gracias a ellos, la rica literatura hispanoamericana, ignorada hasta entonces, empezó a ser apreciada en su totalidad. Que *Cien años de soledad* haya sido traducida a veintitantas lenguas ya no parece una gran noticia, pero que *La vorágine* haya vuelto a ser traducida a varias nuevas lenguas es una noticia que vale la pena de ser considerada y medida en su justo valor.

No se trata de demostrar la excelencia de las dos novelas ni comparar sus méritos literarios. La necesidad de alimentarse de algo más que de simples hechos que las computadoras nos entregan todos los días con sus estadísticas aterradoras, demuestra una vez más lo indispensable de la fantasía que ayude a pasar una noche de insomnio o los desengaños de la bolsa de mercado. La necesidad del hombre moderno de perderse en la selva o de «elevarse en sábanas immaculadas», por increíble que el incidente parezca, es mucho más normal y llevadero que la alienación de ese hombre en medio de las ciudades de hierro y cemento. De allí que el hombre, en busca de «escape» a su angustia cotidiana haya recurrido a la lectura de novelas fantásticas, de misterio, de aventuras que no necesariamente pintan un mundo mejor pero diferente del nuestro. De allí también, que las novelas comprometidas, tipo de novela de realismo socialista que proliferó en América Latina, estén relegadas al olvido. Pocas veces en la historia se escribieron obras que hayan pretendido más y logrado menos, como esas novelas de realismo socialista, de dudosa definición.

La publicación de dos novelas colombianas en lengua lituana es una prueba más de la popularidad de la narrativa latinoamericana, incluso en una lengua hablada por tres millones de personas. No es Colombia la única en tener traducciones de obras hispanoamericanas al lituano. Unas cincuenta novelas han sido publicadas en los últimos veinte años, algunas varias veces por distintos traductores, como *Doña Bárbara*; otras, en cambio, siguen esperando traductor y editor, como *Rayuela*.

La primera novela colombiana traducida y publicada en Lituania, como debía serlo, fue *Cien años de soledad*, bajo el título de *Šimtas*

metu vienatvės (Vilnius, Vaga, 1972, 15.000 ejemplares). La edición se agotó en menos de una semana, pero a pesar de ello, que se sepa, no se ha vuelto a reeditar todavía. Muchas preguntas se podrían plantear buscando las razones de esta publicación, como, ¿por qué se tradujo? ¿qué interés podía tener una novela tan remota de la vida socialista de un país de la Unión Soviética como Macondo? ¿Por qué los oficiales del Gobierno decidieron traducir y publicar una novela que difícilmente podía traer un mensaje socialista de tipo ruso? Como es de común conocimiento, toda actividad literaria o artística tiene en la Unión Soviética su sello político. Nada, en ningún aspecto de la vida humana, se hace sin consultar los beneficios políticos que cualquier actividad cultural puede traer al Gobierno central, beneficios que para un occidental no son fáciles de discernir ni entender. Una película o un libro tiene el único propósito de educar ideológicamente al pueblo, de inculcar la conciencia socialista, es decir, en el sentido que le dan Marx y Lenin, hacerlos mejores, hombres nuevos dentro de un sistema nuevo.

Difícilmente se puede atribuir esta intención al autor de *Cien años de soledad*. Aunque García Márquez confiesa haber escrito sus obras con el propósito de hacer un mundo mejor, es en la definición de ese nuevo mundo donde caben diferentes interpretaciones. Dudo mucho que el socialismo como fórmula de justicia social concebido por «Gabito» se asemeje a la fórmula comunista de tipo ruso, y si no, baste leer sus informes escritos a la *Revista Cromos*, durante y después de su famoso viaje a la URSS, cuya reedición en forma de libro no hubiera sido de más, aunque el tiempo haya borrado algo de su actualidad.

Volviendo a la primera pregunta, sería una perogrullada si insistiéramos en su valor literario y su instantánea popularidad. En la traducción al lituano, este factor fue, no cabe duda, tenido en cuenta, pero no el único. De hecho, muchas obras de valor universal todavía esperan traductor. La pintura que hace Gabito de la sociedad macondiana, las guerras civiles, las intrigas políticas, las masacres bananeras y la violencia que caracteriza cuarenta años de vida colombiana, tuvieron un impacto mucho más convincente en la decisión editorial que el de la universalidad y todo lo demás. Indudablemente, la pintura negativa de la sociedad capitalista, los trabajos y los días del obrero que trabaja en condiciones infrahumanas para el «gringo» y otros «clisés» que no dejan de ser muy reales, son factores mucho más importantes para la publicación de un libro que su llamado «valor literario». Lo mismo se puede decir de las traducciones soviéticas al ruso de numerosas obras hispanoamericanas, plagadas de escritores indigenistas, proletarios, mineros, bananeros, obreros; novelas del rea-

lismo socialista del peor cuño, novelas que como tales difícilmente resistirían una primera edición y mucho menos una traducción, como Alfredo Varela, de Argentina, Carlos Luis Fallas, de Costa Rica, José Mancisidor, de México y tantos otros cuya lista se puede consultar en un catálogo especialmente publicado en Moscú. Ya lo había previsto M. Gorki al comentar la calidad de las novelas del realismo socialista publicadas en la Unión Soviética: «eran muy pobres y no merecían ser reeditadas». Esto lo dijo en 1934.

Otro aspecto que pudo haber influido en la selección de ciertas obras traducibles es el tono antirreligioso de muchas de ellas. No se puede afirmar que las novelas hispanoamericanas o españolas sean realmente antirreligiosas o ateístas. Es su aspecto anticlerical, tan característico de la novela hispanoamericana desde su nacimiento mismo, el que llamó la atención de los editores soviéticos en su propaganda antirreligiosa. La lucha que el Gobierno soviético de Lituania ha entablado para erradicar cualquier religión es una religión en sí misma. Nunca se luchó con más religiosidad contra toda fe como en la Unión Soviética y no hay obra artística ni literaria que en cierto modo no caiga en esta categoría. Ahora, que Gabito encaje en el aparato de la propaganda antirreligiosa en sus obras es más que discutible, pues lo que el escritor hace es pintar ciertos estereotipos religiosos muy comunes en los pueblos andinos, como el cura malo o la beata estúpida, que nada tienen que ver con la «muerte de Dios» con minúscula. Gabito ni siquiera discute este problema en su novela; pinta la realidad como la ve sin sacar conclusiones y sin introducir sus propios puntos de vista, que si fuera solamente por sus novelas, no sabríamos qué piensa el autor sobre Dios, cristianismo, etc.

Seguramente esta discusión es puramente académica, porque cuando se publicó en Moscú la novela de García Márquez, los 50.000 ejemplares se agotaron en menos de diez días y ningún lector soviético se preguntó: «¿por qué se tradujo esta novela?».

La segunda pregunta es mucho más fácil de responder, porque precisamente, lo remoto del país de los incidentes narrados, la diferencia de los problemas y la semejanza de las injusticias que continuamente se pintan en ellas prueban que en todas partes se cuecen habas. Esto, si *Cien años de soledad* se considera como novela realista; otra cosa es su aspecto fantástico tan maravillosamente entrelazado con la realidad. Para el que desconozca la realidad colombiana, Macondo y todas sus maravillas tienen todas las características de literatura fantástica totalmente separada de la realidad. Error que cometen tantos críticos norteamericanos que juzgan exótico todo lo que les parece fuera de la lógica normal. El mundo fantástico de Macondo,

donde todas las cosas están por nombrarse y todo por hacerse, es un contraste a este otro mundo, donde todo parece hecho y donde nada es posible. La aventura que ya sólo es posible en la ficción, parece más asequible después de haber leído las treinta y dos guerras del Coronel Aureliano Buendía, y esta posibilidad es una de las razones más profundas del extraordinario éxito de Gabito.

Por último, no hay que olvidar que en la selección de escritores latinoamericanos siempre se ha demostrado una preferencia por los escritores de la izquierda, los comprometidos, los miembros del partido comunista local. García Márquez es considerado de la izquierda, antirreaccionario, simpatizante, por lo menos hasta el caso «Padilla», con el Gobierno de Castro, y, por encima de todo, un escritor antiimperialista. Es decir, aunque Gabito no es un escritor comprometido con la causa del comunismo soviético, su publicación se puede justificar por el profundo sentimiento anticapitalista que se respira a través de toda su obra. En pocas palabras, si *Cien años de soledad* no promete una revolución, demuestra con suficiente convicción la necesidad de la muerte del capitalismo con el fin de eliminar las injusticias sociales. Y si no hubiera otra razón que ésta para justificar la traducción de la novela, parece que fue más que suficiente.

La traducción, realizada al lituano por Elena Treiniene, es una verdadera maravilla de estilo, comprensión de texto y fidelidad en su mayor parte al espíritu de la lengua original. A pesar de la falta de traductores que manejen las dos lenguas con perfección, *Cien años de soledad* fue traducida directamente del español, mientras que las otras cinco novelas de la nueva narrativa se hicieron del ruso (*La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes; *El siglo de las luces*, de Carpentier; *El señor presidente*, de Asturias; *La ciudad y los perros* y *La casa verde*, de Vargas Llosa).

Muy distinta es la traducción de otra novela colombiana, *La vorágine*, titulada en lituano *Amazonès džiunglėse* (Chicago, Lietuviskos Knygos Klubas, 1974), que vuelta a traducir al español significa *En la jungla del Amazonas*. La adaptación del título se justifica pues no hay una palabra adecuada para el caso. En cierto modo las dos novelas traducidas se relacionan mucho más que por el hecho de haber sido escritas por dos colombianos. Sería presuntuoso calificar las dos obras en el mismo nivel, pero no hay duda que algo de ese mundo fantástico en que vive la realidad colombiana de Macondo, Gabito pudo encontrarlo en *La vorágine*. Si seguimos para atrás, lo mismo se podría decir de *María*, y, claro está, particularmente de *El Carnero*. Se necesitaría un libro para probar esta tesis, que seguramente, un can-

didato al doctorado en alguna universidad norteamericana ya estará haciendo. García Márquez utiliza el anecdotario reunido por el pueblo en los cuatrocientos años de vida colombiana y los mezcla integrándolos con ciertos aspectos universales de la literatura y cuentos populares en una forma que se hace imposible discernir cuáles fueron los «demonios» que le soplaron a Gabito. Mientras más se estudia la literatura colombiana a través de los siglos, más se ve su continuidad que casi inevitablemente tuvo que terminar en Macondo. Y aquí no importa discutir las tan siempre debatidas posibles influencias. Las circunstancias que rodearon la vida de Gabito en Aracataca y en la Sabana de Bogotá no pudieron menos que influir de una manera directa o indirecta autores como Freyle, Isaacs y Rivera, productos también del mismo ambiente.

El caso de la traducción de Rivera al lituano poco tiene que ver con las consideraciones que hemos hecho a las traducciones soviéticas. Su traductor, Povilas Gaucys, ex cónsul de Lituania en Buenos Aires y Sao Paulo, durante más de treinta años se ha ocupado de hacer conocer la literatura latinoamericana a un público que de otro modo difícilmente se habría enterado. Gaucys es traductor de Gallegos, *Doña Bárbara*, de una antología del cuento latinoamericano y tiene preparada una extensa antología de la poesía hispanoamericana. *La vorágine* fue traducida hace veinte años, pero por diferentes razones que no vienen al caso, sólo este año fue publicada por un club del libro lituano en Chicago.

Comparando las dos traducciones, la de García Márquez se prestaba mejor que la de Rivera a una versión más literal y de estilo directo. Traducir el estilo poético de *La vorágine* requería una maestría del lenguaje y una riqueza de vocabulario que sólo un poeta de igual capacidad puede hacerlo. Sin embargo, a pesar de las dificultades, la traducción es fiel al original, teniendo su traductor que ingeniarse para encontrar el vocabulario propio de la selva a una lengua que por razones obvias no la tiene. En este sentido, las dos novelas sirven para un propósito particular, no sólo enriquecer la temática de la novela lituana sino profundizar y modernizar una lengua tan separada por su geografía y tradiciones culturales, como es la lituana, una de las fundamentales para el estudio de la lingüística universal por su afinidad con el sánscrito.—STASYS GOŠTAUTAS (*Wellesley College. Aya-la, 61. MADRID*).

MANUEL SCORZA Y UN NEOINDIGENISMO

A Félix Grande, con un afectuoso abrazo.

Manuel Scorza (1928), un escritor con carrera significativa dentro de la poesía peruana (*Canto a los mineros de Bolivia*, *Las imprecaciones*, *Los adioses*, *Desengaños del mago*), se ha dedicado en los últimos años a la creación de una prosa de ficción que lo ha colocado entre los narradores más singulares de la literatura hispanoamericana. Ha devenido, como muchos, de la poesía a la narración, con su arsenal literario a cuestas, llevando la ventaja de poder implementar su prosa con ese riquísimo material poético que es indispensable para el desarrollo de un vasto campo del novelar.

Es indispensable señalar que Scorza no niega su filiación, por otra parte, indigenista, que no es lo mismo que indiana, y a todo buen entendedor le debe bastar el Diccionario de la Lengua Española para ello. En *Redoble por Rancas*, la primera de sus novelas, afirma que ésta es «la crónica exasperadamente real de una lucha solitaria: la que en los Andes Centrales libraron entre 1950 y 1960 los hombres de algunas ideas...». Y con estilo original, que a veces, sin embargo, parece recordar la actitud irónica, picaresca del realismo mágico de García Márquez, la obra se puebla de «duendes históricos indígenas», con la problemática de un sector del hombre peruano actual, y surgen los miembros de las comunidades del centro del Perú en pugna con jueces, latifundistas y principalmente con la empresa imperialista y sus secuaces. Esto podría ser igual a lo que pretendieron muchos escritores del indigenismo del XIX y del XX en el Perú o la América hispánica, pero un sello especial le confiere a su novela una particularidad que es correspondiente a la novela contemporánea. La masacre de Rancas pudiera ser un capítulo arrancado del indigenismo de cualquier época, como lo sería la de Chinche en la segunda de sus novelas, *Garabombo el invisible*, si una expresión que linda entre el realismo y lo que está más allá del realismo real no le diera un misterioso y atractivo encanto. Scorza nos previene en la «Noticia» de la segunda de sus llamadas «baladas»: «Los historiadores casi no consignan la atrocidad ni la grandeza de este desigual combate que por enésima vez ensangrentó las cordilleras de Pasco en 1962».

La denominación de «baladas» requiere una explicación especial. El diccionario español (en versión de Gili Gaya) dice: —*Balada* (acepción primera): «Composición poética romántica, dividida en estrofas, en que se refieren hechos *legendarios* y *misteriosos*...». Con este

criterio se propuso hacer Scorza una composición narrativa donde con la voz popular y misteriosa que representa la balada mostrara en forma de leyenda romancesca las gestas de rebeldes indígenas (indios y mestizos) del Centro, en lucha por recobrar la tierra o por detener a monstruos devoradores. Héroe populares que adquieren una entonación poética dentro de esa que hemos denominado prosa de ficción contemporánea. Scorza utilizó la información directa, los sistemas modernos de grabación, la entrevista periodística, rodeando todo aquello con una literatura que si peca en algo es de excesivo metafóricismo (particularmente en la primera de las novelas) seguramente como producto de la iniciación poética del autor. Reconstituirá en cinco baladas, de las que ha publicado las dos citadas, una guerra social en ese centro del Perú, entre los más altos puntos de la cordillera andina, con aquellas invocaciones históricas que le dan sugereancia y por reflejo misterio en saltos de tiempo y lugar. No puede negarse la poesía que hay detrás: imaginación delirante (hipérbole) y aquella figura fundamental que surge y serpentea ante nuestros ojos en *Redoble por Rancas*: el cerco, como un personaje vivo que va creciendo desmesuradamente. Pero a la vez la remota influencia novelesca de los libros de caballería que tanto apasionan a Vargas Llosa y cierto tono cervantino y cierta picaresca que ya hemos dicho recuerda a García Márquez y la crítica social envuelta en un halo de persistencia telúrica que puede aproximarle en ciertos momentos al *Pedro Páramo* de Rulfo, entre lo real y lo irreal de una realidad determinada; la cinta grabada y la técnica del detalle minucioso, pero al mismo tiempo la maravillosa intervención de los caballos habladores, por ejemplo, en *Garabombo el invisible*. «A nadie extraña —comenta Darío Puccini— que una partida de póquer dure noventa días y que haya diálogos de los muertos.» (En esto también habría un vestigio de Rulfo.) En medio del fantástico presentar de la realidad, con simplicidad deleitosa y aun con humor en ciertas facetas, aflora la tragedia del indígena peruano frente a las conquistas del capitalismo extranjero voraz.

Veamos algunos aspectos propios de la narrativa de Scorza en *Redoble por Rancas*. Partamos del epígrafe general que indica, dentro de su laconismo, la tragedia y el humor: «Lo que sucedió diez años antes que el Coronel Marruecos fundara el segundo cementerio de Chinche». Con él envuelve la segunda balada, aun antes de principiar a relatarnos la primera. Luego la nota social realista la da la «Noticia», donde señala que los protagonistas han vivido o viven, con existencia en los registros civiles («El Nictálope» es Héctor Chacón, con

quince años de presidio en el Sepa y que fue liberado por el actual Gobierno de las Fuerzas Armadas después de la publicación del libro), pero a la vez adquieren su pleno carácter de ficción (en el caso citado, «El Nictálope», como su nombre lo indica, ve en la oscuridad de la noche y tiene con ello además un símbolo de visionario); la presencia con su nombre exacto de la empresa transnacional que cuando la publicación de la obra era aún poderosa; los hechos fundamentales vividos en la realidad real del Perú, confirmados con cables de la United Press y con la promesa de publicaciones posteriores de fotografías y grabaciones magnetofónicas, todo ello dando la cara del realismo social, al par que ofrece la otra de lo maravilloso que vive sin embargo en la conciencia mágica del hombre del campo andino. Además, la realidad está acompañada de juegos de metáforas y de un estilo que busca los artificios de la cámara fotográfica móvil y el recurso ya dicho del humor:

«El pueblo furioso se dividió entre los que decían para qué-carajonos-metemos-con-los-gringos y los que sostenían qué-bueno-que-por-fin-comience-la-pelea...»

«Agradecidas parejas soñaron bautizar a los ciudadanos con el nombre de Harry. Pero la "Cerro de Pasco Corporation" no supo beneficiarse. Un reparto de ropones y aun de simples tarjetas de felicitación hubiera bastado. Pero a la "Casa de Piedra" no se le ocurrió tan elemental recurso de relaciones públicas. Así la "Cerro" perdió una oportunidad.»

El particular realismo de Scorza se ve gráficamente explícito en el capítulo XVI, donde se hace la historia de la Cerro de Pasco Corporation en el Perú. En él vemos a un hombre que «emergió de una cantina donde bebía aguardiente de culebra con la cara y el cuerpo azules»; o se dice que «sólo meses después se percibió que el humo de las fundiciones asesinaba a los pájaros. Un día se comprobó que también trocaba el color de los humanos: los mineros comenzaron a variar de color; el humo propuso variantes: caras rojas, caras verdes, caras amarillas. Y algo mejor: si un cara azul se matrimoniaba con una cara amarilla, les nacía una cara verde»...

También sería ejemplo del carácter narrativo de Scorza el capítulo XX, que lleva por título «Sobre la pirámide de ovejas que sin afán de emular a los egipcios levantaron los ranqueños», que es una historia de alguna de las tantas luchas emprendidas por los campesinos contra el «cerco». Y si volvemos hacia atrás podríamos hallar otro testimonio de su realismo e irrealidad real, en burlón reflejo de una existencia transformada en prosa de ficción, aquella «Curiosísima

historia de un malestar de corazones no nacido de la tristeza», donde se nos cuenta la sensualidad, el carácter feudal y el cínico comportamiento de Migdonio de la Torre. Y para ir aún más atrás, dejando el capítulo primero para lo último, se nos ofrece la interpretación de un personaje y un pueblo, una pequeña aldea de la sierra, en el inicial con título cervantino: «Donde el zahorí lector oirá hablar de cierta celeberrima moneda». Capítulo éste con plena libertad de volverse por sí solo cuento, separado del resto de la novela.

En las descripciones, Scorza reitera el carácter metafórico que hemos señalado:

«Ellos vivían en el tejado del mundo. Sobre sus hombros colgaba un cielo hosco a la súplica»... «Un trueno de perros rajó el oriente de la pampa»... «Rancas era un sollozo»... «Tambobamba es un puñado de chozas tiradas en el comienzo del camino a Chinche»... «Ahí, en una pelada colina, casi rozando los testículos del cielo». Habría que acordarse que este impresionismo de metáforas agresivas pasó del modernismo a la vanguardia de los años 20 y que la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, está lleno de ellas. Sólo que las metáforas han cambiado de elementos de comparación y se han añadido frases fuertes y populares que encontramos entre página y página, dondó el autor va de la frase «tragándose el cielo apellidado de buitres» al insulto procaz, al apelativo curioso con lo que llamamos en el Perú «la lisura» criolla, pero todo como respondiendo a elementos artísticos que expresan una brutal respuesta a una fuerte realidad geográfica y social.

Podríamos apreciar algunos otros recursos estilísticos de Scorza. Por aquel contrapunto que se sigue entre la marcha de Bolívar por aquellos mismos parajes, antes de la batalla de Junín, y el caminar del comandante Bodenaco («Guillermo el cumplidor»; Guillermo el carnicero») hacia la matanza de Rancas, mientras tararea un conocido vals de su compañero de armas en la Guardia Civil, el mayor Ayarza, «Karamanduka», con su carácter de niño faite, de grupo de penden-cieros de clase alta dominando los medios más bajos, económicamente hablando. La historia y la leyenda se perfilan en dos direcciones diferentes, con las huestes del ejército libertador en un caso y las de la acción represiva del campesinado en el otro. Recurso también pero más formal sería el de escribir en letra cursiva las partes referentes a una primera prisión de Héctor Chacón, «El Nictálope», que se interponen dentro del texto que podría ser el «actual» de la obra, ya que aquélla ocurrió antes de los sucesos que centran la trama de *Redoble por Rancas*. Nos hemos referido ya a las conver-

saciones de los muertos, que podrían estar basados, como dijimos, en *Pedro Páramo*, pero que adquieren acá un carácter más sencillo y más explícito.

La balada de *Garabombo el invisible* se mueve dentro de parecidos términos estilísticos y en el pendular entre lo real y el mundo mágico, pero hay una mayor mesura en el lenguaje metafórico y tal vez un mayor adentramiento en la conciencia mágica de la realidad propia del indígena, con la invisibilidad de Garambo ante sus enemigos y las conversaciones de los caballos y su muerte. En ella se cultiva el mismo sentido social que se amasa en figuras de carne y hueso vivientes o que vivieron mezcladas a fantásticas figuraciones que caben, sin embargo, dentro de las posibilidades del pensamiento del campesino de los Andes peruanos. Completarán el ciclo otras tres historias que llevan también esa preocupación por encontrar el nombre poético que se manifestó en Scorza en las dos ya publicadas; se llamarán: *Raymundo Herrera, el jinete sin sueño*; *Escrito en la nieve*, y *Balada de Agapito Reyes*.

Un sentimiento pagano-cristiano flota por sobre estas baladas. Claramente tendríamos el ejemplo en la escena del crucifijo de plata extraído de la alforja de Cayetano y que bendecido por el Padre Chasán resultará muy superior en eficacia a todos los demás crucifijos que «pasan de contrabando». Podemos recordar aquí que ya se insinuó parecido carácter en el indigenismo inicial de Narciso Aréstegui en *El Padre Horán*, escrito en 1848. Hay una parábola indigenista que arranca de esa obra y termina (o incide por ahora) en las baladas de Manuel Scorza, cuya novela es, empero, diferente en total al indigenismo del pasado siglo, llámese Aréstegui o Clorinda Matto, y al del presente, llámese López Albújar, Ciro Alegría o José María Arguedas, aunque de todos ha bebido Scorza en la continuidad histórica de su novela, sin solución en el proceso literario del Perú. Los nuevos instrumentos de la técnica narrativa le han dado armas a Scorza para concebir este nuevo tipo de novela fuera de la línea de otros novelistas experimentales, pero también distinto en su indigenismo a los señalados ilustres nombres de una fase del novelar peruano.—
AUGUSTO TAMAYO VARGAS (*Juan Manuel Polar*, 150. «*Orrantía del Mar*», LIMA, Perú).

CULTURA Y UNIDAD SEGUN EUGENIO D'ORS

En su discurso de inauguración de la Casa de la Cultura de Grenoble, en 1962, André Malraux declaraba: «El gran combate intelectual de nuestro siglo ha comenzado. La cultura se ha convertido en la autodefensa de la colectividad, la base de la creación y la herencia de la nobleza del mundo...». De hecho, en nuestros días, el problema de la cultura se desarrolla con una crecida ambigüedad; tomemos como prueba el lugar que Eugenio d'Ors le destina en el corazón de su «filosofía figurativa» (1), en la línea recta del pensamiento catalán, desde Lull a Xirau (pasando por Vives, Balmes, Llorens, Letamendi, etc.). Ya en 1915 el ilustre promotor de «la razón armónica» y «la razón concreta» lo había tratado en un curso de la Escuela de Bibliotecarias de Barcelona («Teoría e historia de la cultura») y más tarde, en 1925, en otro curso bajo el mismo título en la Escuela Social de Madrid; volverá a hablar de ello otra vez (en Bordeaux en 1931, en Génova en 1932, en Cádiz en 1933 y en Santander en 1935). Sabemos que opone la cultura, en tanto que universal, a la civilización, que le parece, a su vez, local y temporal; como dijo F. Rojo Pérez (2), la cultura para D'Ors «está hecha de aquella de entre las *Humanidades*, que tienen un valor universal en el espacio y una permanencia en el tiempo». Tampoco ignoramos que en 1932 fue creada en la Universidad de Madrid una cátedra especial de «Ciencia de la Cultura», que le fue confiada al gran filósofo barcelonés.

La reciente publicación de su gran obra póstuma *La ciencia de la cultura* (Madrid, Ed. Rialp, 1964, 496 p.) aporta nuevos elementos que permiten apreciar mejor la doctrina orsiana (3). Encontramos, ciertamente, muchos temas familiares a «Xenius», como las antinomias entre lo viril y lo femenino, lo clásico y lo barroco, lo ecuménico y lo *exotero* o los análisis del lenguaje, las razas, la guerra, las epifanías del hombre, etc. Quisiera subrayar aquí, en la Primera Parte («Sistemas de la Cultura»), la vigorosa lección VIII, titulada «Roma y Babel» (pp. 190-230) que describe largamente la oposición entre estos dos *eones* característicos: el de la unidad (o mejor, el de la universalidad —simbolizada por Roma— y el del particularismo, secesionista o

(1) Sobre Eugenio d'Ors se puede leer: J. L. Aranguren: «La filosofía de Eugenio d'Ors» (Madrid, 1945); Frédéric Lefevre: «Une heure avec E. D'Ors», París, NRF, vol. 5, 1929, páginas 246-262; Alain Guy: «Les philosophes espagnols d'hier et d'aujourd'hui», Toulouse, Ed. Privat, 1956, pp. 16-172; F. Rojo Pérez: «La Ciencia de la Cultura (historiología de E. d'Ors)», Barcelona, Ed. J. Flors, 1963.

(2) Op. cit., p. 44.

(3) F. Rojo Pérez tuvo conocimiento de estas páginas todavía inéditas, algunos años antes de su aparición, e hizo una exposición fiel pero a falta de completar.

segregacionista —simbolizado por la Torre de Babel—). No se trata únicamente de la estética, sino más bien del resquebrajamiento doctrinal y político de las colectividades humanas.

Un doble fenómeno se le aparece a Eugenio d'Ors como absolutamente crucial: por una parte la tendencia a considerar a cada hombre como su *prójimo* en vistas a realizar la universalidad; por otra, el impulso hacia el separatismo y hacia la constitución de naciones antagonistas las unas de las otras. La humanidad está marcada desde siempre en la coyuntura de estos dos *Tieben*: una ordenación unitaria y original, y posteriormente una ruptura de este orden fraternal. Las metáforas del árbol de innumerables raíces pero de germen único, o aquella otra de la estatua rota cuyos pedazos nos remontan a la unidad primitiva, son explícitamente evocadas aquí.

«Antes incluso de tener la idea de *amar a su prójimo como su hermano*, puesto que teníamos un sólo y mismo padre, teníamos ya la idea del prójimo como tal, en tanto que participaba como nosotros del mismo tronco. Este tronco ha podido romperse como consecuencia de la proliferación de sus brotes o ha podido ser repudiado por la desobediencia; pero, en todo caso, aun cuando el prójimo se ha transformado a veces en enemigo, tal cosa no ha borrado la comunidad de familia que teníamos con él» (p. 195). Este sentido del prójimo nació con los conceptos mismos de *hombre y humanidad* en la Grecia del siglo V a. J. C. «En ese momento y en ese país es cuando y donde comienza a existir auténticamente la Cultura» (p. 197). Los estatuarios griegos no pretendían reproducir los rasgos de un determinado individuo ni aquellos que distinguían tal ciudad o tal provincia; aludían a tipos eternos y universales: el efebo, la muchacha, la madre, el viejo. Del mismo modo los filósofos estudiaban el alma humana y la ciudad humana. Las ciudades griegas se sentían impulsadas a unirse o, al menos, a federarse, de ahí los Juegos Olímpicos, las peregrinaciones a Delfos, al Istmo, etc. «traducción social del mismo principio que conduce a definir la belleza por la *unidad en la variedad*: nueva manifestación de superación oposiciones, que significa ya la dialéctica platoniana, sin esperar a la dialéctica hegeliana» (p. 199).

Roma recoge pronto esta herencia y la lleva a su *akmé*, bajo Augusto «en una *paz* como nunca antes se había conocido sobre la tierra y como nunca volvería a conocerse de nuevo» (*ibid*); y así, «el catolicismo es anterior al cristianismo» (p. 200), es decir, que se tuvo conciencia en Roma, antes incluso de la religión de Cristo, «de la reunión potencial de todos los pueblos en un imperio» (*ibid*).

Frente a esta corriente unitaria, la tendencia a la dispersión, a la independencia, a la disidencia, a la autonomía, en una palabra, a Babel, aparece no menos pronto. Las luchas entre las ciudades, romanas o helénicas, son el testimonio. El rechazo de ciertos bárbaros con respecto de la romanidad camina en el mismo sentido. «El pueblo al margen del imperio romano es considerado como un rebelde, como alguien que se ha colocado él mismo fuera de la ley.» «¿Y cómo se justificará esta excepción si Roma, al tomar sobre sí la carga de todas las religiones, ha asumido la de todas las tradiciones?» El Panteón, que recoge eclécticamente a todos los dioses, es el signo de esta tolerancia bajo la protección de las Águilas romanas. Con Constantino, el cristianismo se identifica con Roma. Pero después hubo dos Romas: la del Imperio de Occidente (la verdadera) y la del Imperio de Oriente (Bizancio hasta la victoria de los turcos). La Edad Media practica el federalismo; Las Cruzadas, las peregrinaciones a Vezeley y a Compostela consagraron este universalismo de la cristiandad. En *De Monarchia*, que Eugenio d'Ors analiza largamente, Dante se entrega a un alegato sistemático en favor del universalismo: el gran Gibelino defendió contra los Güelfos la primacía del Santo Imperio Romano Germánico sobre el Papa y sobre el Patriarca de Bizancio; según él, la república cristiana necesita un cetro único; el feudalismo y las comunas no son más que accidentes que provienen de la anarquía; es preciso revitalizar la institución unitaria que es el Soberano transnacional; se llamará al Emperador Arrigo de Luxemburgo. Igualmente, Ramón Llull predicaba la unidad del mundo: «el gran impaciente de la unidad, el Leibniz del siglo XIII, al mismo tiempo que veía al saber universal organizarse en ciencia sinóptica, contemplaba la universalidad de los pueblos organizándose por encima de la disensión de las creencias (que juzgaba reductible por medio de la dialéctica) en un "Universale Collegium"» (pp. 207-208); los musulmanes pueden convivir con los cristianos bajo un solo Magisterio, que respete todas la minorías.

España recogió esta tradición y su política en América fue concebida como una misión que debía propagar la Cultura en los pueblos atrasados; Las Casas es el héroe de esta grandiosa empresa. Pero si España tuvo ese mérito «fue porque se apoyaba sobre Roma, porque se hizo ella misma instrumento de Roma» (p. 210); ese vasto imperio español «no era un imperio aparte y en ningún momento se situó en peligro de desviación nacionalista, por cuyo defecto el imperio de Bizancio padeció una terrible caducidad» (*ibid*). Desdichadamente, el espíritu de segregación que antaño había encontrado un campeón fanático en Julián el Apóstata (pp. 214-223), volvió a

recobrar toda su fuerza en el Renacimiento con la constitución de las grandes naciones y la enseñanza funesta de Maquiavelo. Para el Secretario Florentino, el Estado supranacional de Dantes se diversificó en una pluralidad de Estados egoístas y rivales: de allá salió el nacionalismo, esa siniestra plaga que engendró al galicanismo, al jacobinismo, a la *Kulturkamof*, a las monarquías absolutas, a los ejércitos permanentes, a las persecuciones contra la Iglesia, a las guerras totalitarias... El Derecho Internacional sólo fue un pálido remedo de tal desorden; en lugar de volver resueltamente al Derecho Natural, de esencia divina, se contentó con aceptar esas entidades cristalizadas que son las Patrias y promulgar reglas de equidad para normalizar sus relaciones (Vitoria, Gretius, Pufonderf y Rousseau). El Romanticismo, sobre todo con Herder, desarrolló, desdichadamente, el principio de las nacionalidades, generador de lucha sin fin. Con Febe, el Nationalgefühl se expresó dogmáticamente; la escuela jurídica de Savigny prolongó este movimiento, que culminó con Lange, teórico de la «germanidad pura» y que contaminó todos los países, empezando por Francia (*L'Action Française*, por ejemplo), la Italia fascista, e incluso Polonia (Lutosla-ski pretende: «las naciones son categorías metafísicas»). Probenius ha consumado el desastre con su doctrina de la *paideuma* nacional. «La idea de grupos de cultura, de culturas localmente delimitadas, indestructibles cada una de ellas, sin comunicabilidad con las otras es el mayor veneno para el porvenir de la inteligencia» (p. 227). D'Ors concluye invitándonos a restaurar la Cultural universal. «La Cultura apareció entre nosotros como una unidad, como una ciudad. Conviene igualmente que también aparezca como una fortaleza. Contra ella se alzan hoy, con un furor creciente, numerosas fuerzas asaltantes. (...) Pero este último período liquida ahora su actualidad. Una etapa nueva de primacía para el eón de Roma se perfila en el horizonte» (pp. 228-239).

La antinomia política y social entre lo Uno y lo Diverso que D'Ors desarrolla a lo largo de la Metahistoria (y también tanto en su *Glosario* como en *El secreto de la filosofía*, *Estilo del pensar*, *Cartas a Tina*, *El Valle de Josafat*, *Guillermo Tell*, *Humanidades*, *Nuevo glosario*, etc.) no atrae a todos los espíritus. Es preciso indicar, sin embargo, que dicha idea recoge una intuición profunda que tuvieron Julián Benda (*La Trahison des clercs*), Stephan Zweig (*El mundo de ayer*), George Duhamel (*Geographie cordiale de l'Europe*) y tantos otros. ¿Acaso no dijo el mismo Lamartine «El mundo, al aclararse, se eleva a la unidad»?

Todos se ponen de acuerdo sobre la tarea urgente de promover

una Comunidad humana auténticamente total y unida (aunque de ningún modo totalitaria como la de los nazis). Sin duda se podrá objetar por diversos lados que tal pretensión desprecia la originalidad propia de cada atmósfera cultural y que, por tanto, no es solamente utópica sino que va directamente contra corriente de la libertad y de la espontaneidad de cada pueblo o clase. También se podría añorar la ausencia total del *eón* económico y del *eón* específicamente religioso en el orsismo... Sin embargo, creo que sería posible responder a esto intentando mostrar que el tema propuesto por D'Ors no es en absoluto reaccionario y que resulta incluso muy progresista. Ciertamente, la Cultura no debe dañar ninguna expresión auténtica de la idiosincrasia nacional o provincial o social; debe incluso respetar un cierto pluralismo ideológico y ético con tal que no sea artificial ni se revele incompatible con el denominador común de los valores universales comunitariamente admitidos; ¿no es el diálogo la regla de la Sociedad Humana? Pero ¿por qué erigir en escisiones definitivas las divisiones culturales entre los humanos? Si se cree en la verdad, ¿cómo se la concebiría rota en una porción de opciones contradictorias unas de otras? ¿Acaso la Humanidad no forma, a fin de cuentas, una sola y misma familia cuyos miembros están por vocación destinados a trabajar, jugar, contemplar y actuar *juntos* en nombre de los principios sobre los que han de comprenderse lealmente —se entiende que revisándolos, cuando sea necesario, por medio de un *aggiornamento*, consentido de común acuerdo? Tal es la lección del gran pensador español.—REINE GUY (Université de TOULOUSE - Le Mirail, France).

[Traducción del francés: Francisca Aguirre.]

Sección bibliográfica

FRANCISCO DE SOLANO: *Los mayas del siglo XVIII. Pervivencia y transformación de la sociedad indígena guatemalteca durante la administración borbónica*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1974, 483 pp., con mapas y gráficos.

La historia ha dejado de ser en la actualidad un abigarrado conjunto de hechos o documentos, conexiónados entre sí gracias a la capacidad acumulativa de materiales, por sus cultivadores profesionales. Hoy se trata, como deseaba y exigía Marc Bloch, de «una empresa razonada de análisis» que dignifique el papel del historiador, que ya no puede, ni debe ser, «un obrero de la erudición manual». Resulta fundamental partir de una hipótesis de trabajo y construir el edificio mediante el cual se vivencie y potencie la realidad de que se trate, en toda su complejidad, destacando todos los nudos de su problemática, tejiendo todos los hilos de su urdimbre, despejando todas sus incógnitas. Ello debe ser efectuado reflexivamente, incidiendo integralmente en toda la densa serie cuantificadora de sus problemas, inevitablemente emergentes en el momento en que se profundice con honestidad e inteligencia en la realidad que se pretende traer hasta nosotros (investigar), pero de un modo vivo y no como una simple reconstrucción de «lo pasado». Como es perfectamente sabido, las respuestas a tales desafíos ha producido una considerable transformación en las metodologías, en las técnicas de investigación, en los supuestos operativos, en los puntos de emplazamiento, arbitrados para la visualización de las realidades humanas que, en el pasado, tuvieron vitalidad, acumularon experiencias, buscaron posibilidades.

Simultáneamente, los campos de las ciencias humanas y sociales se interfieren, aportan nuevos conocimientos, abren inéditos horizontes y esperanzadoras viabilidades, proclaman la necesidad de programas de investigación comunes e interdisciplinarios. Esto úl-

timo es particularmente visible en el campo científico de una especialidad, paradójicamente, de gran homogeneidad, aunque tan heterogénea, como es el Americanismo.

En él —en la ciencia americanista— adquiere cada vez mayor consistencia lo que con acierto se ha llamado «escuela de Madrid» y que se centra en la especialidad de Historia de América de la Universidad Complutense y en el Instituto «Gonzalo Fernández de Oviedo» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Precisamente, uno de los más prestigiosos miembros de esta escuela es el autor del libro que comentamos, Francisco de Solano, Profesor de Historia Económica de América en el indicado centro universitario, miembro numerario y secretario del Instituto científico citado. Acreditado ya, a través de una amplia obra de altas calidades científicas y de sagaz penetración historiográfica, como investigador americanista de primerísima calidad al servicio de la Bollingen Foundation de New York, de la Fundación Gulbenkian de Lisboa; conocido docente de temas americanistas en acreditadas universidades europeas e hispanoamericanas; autor de importantes trabajos monográficos de investigación, de considerable estimación en el mundo intelectual de su especialidad. El profesor Solano es, hoy, uno de los más firmes valores del americanismo español y la más evidente demostración la tenemos en el trabajo que nos ocupa.

En *Los Mayas del siglo XVIII*, Solano parte del concepto norteamericano de «área studie», acometiendo por sí mismo la ingente tarea —más propia de un equipo que de un sólo investigador— de reconstruir la pervivencia y la transformación en una etapa histórica tan decisiva e importante como es el siglo XVIII, de una etnia indígena, de una *cultura*, tan múltiple y compleja como es la de los mayas guatemaltecos, utilizando para ellos parámetros geohistóricos, demográficos, lingüísticos, económicos, sociales, políticos y culturales de gran significación y profunda intensidad. El resultado alcanzado resulta verdaderamente importante. En primer lugar, porque revela la capacidad de un historiador de impecable formación metodológica, que no se ha dejado dominar por los documentos y los hechos; que ha sabido dominar el fácil *narrativismo empírico* y, profundizando las múltiples facetas del tema, proporciona un estudio regional indígena como un punto de inflexión que resulta tan válido para la plena comprensión de la experiencia del pasado como para el análisis cuantitativo de la realidad presente. La obra que comentamos debe ser considerada como un análisis de tendencia secular, centrado en el núcleo de la estructura indígena maya. Para los historiadores, la *estructura* es, desde luego, una arquitectura, pero mucho más que lo que pueda

significar e implicar relación equilibrada interna de sus componentes, una realidad que, como indica Fernand Braudel, el tiempo tarda enormemente en erosionar; es decir, en mi personal criterio, un límite de múltiples contenidos, del que el hombre y sus experiencias no pueden fácilmente emanciparse, por más que en ellas se produzcan toda suerte de transformaciones. En esta línea se encuentra, a todas luces, la más importante aportación metodológica y científica de la obra del profesor Solano.

En segundo término es importante por la cuantificación demográfica efectuada por el autor en el área indígena maya del siglo XVIII. En la abundante, pero tan poco satisfactoria bibliografía existente sobre temas paralelos, ni los dudosos de Charles Gibson (*Los aztecas bajo el dominio español, 1519-1810*), ni muchísimo menos los de la escuela de Berkeley (Cook, Borah, Simpson), pueden compararse, ni de lejos, con la cuantificación, ni los correctos supuestos científicos que, en la indicada dirección, maneja nuestro autor en su comentada obra. Los análisis demográficos aportados por Solano, y que constituyen la base analítica de su investigación, abarcan la más amplia gama de datos, absolutamente comprobados en su veracidad, procedentes de muy diversas fuentes, especialmente eclesiásticas, y que son manejados con una probidad operativa verdaderamente ejemplar, hasta alcanzar conclusiones de una irreprochable firmeza y considerable valor histórico; resulta frecuente la corrección de supuestos generalmente aceptados científicamente y que, como consecuencia de la cuantitativa aportada por Solano, quedan definitivamente corregidos.

Por último, *Los mayas del siglo XVIII* es importante porque se demuestra en ella, explícita e implícitamente, que la frontera del mundo indígena maya no es, como normalmente se considera, antropológica, sino lingüística, demográfica, cultural. Precisamente tal *fronterización*, que me atrevería a caracterizar como etnocéntrica, produjo una incomunicación múltiple, aunque compensada —y aquí radica, precisamente, la importancia máxima de la aportación de Solano— con la amplia e importante comunicación integradora y de ninguna manera destructiva, como estamos acostumbrados a leer en obras más bien políticas que científicas, promovida por España y sus instituciones gubernamentales, en el orden religioso, económico, administrativo y cultural. Es aquí, en esta parte de la obra comentada, donde el autor alcanza una máxima brillantez expositiva, sin perder nunca los fundamentos específicos y científicos de su quehacer intelectual.

Esta triple importancia —cada una, por sí, suficientemente indicativa de la importancia de la obra de Solano— podría multiplicarse hasta el infinito, si no temiera quebrantar el ámbito de una reseña.

Solamente quiero añadir que el libro de Solano se constituye como *modelo* que puede servir de pauta analógica para investigadores de temas paralelos, de los que tan necesitados se encuentra la ciencia americanista. La edición de Cultura Hispánica es pulquérrima; absolutamente concordante con el contenido.—MARIO HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA (*Boix y Morer*, 11. MADRID-3).

CONCHA DE MARCO: *Una noche de invierno*. Madrid, colección Adonais, núm. 315. Editorial Rialp. Madrid, 1974.

El primer poema, muy bello, nos hace penetrar de lleno en la atmósfera del libro *Noche de invierno* con una referencia tiernamente sosegada y grave:

*Por qué se asustará tanto
el pájaro cautivo cuando atardece.*

Este poema nos centra en un ámbito de intimidad, y a la vez es como una eficaz exposición de todos los puntos capitales del libro; su sentido enlazará con el último poema de apoteosis.

El libro está perfectamente estructurado, desde dentro. Además la motivación anecdótica y el título, que tiene ingenio surgido fluidamente, también contribuyen a la lograda unidad.

Cada verso tiene una descarga de sentido autónomo y a la vez es pieza en el engranaje del poema. El ritmo se ajusta a la emoción y también a la significación. Cada verso es casi una frase significativa en sí y una sacudida anímica. Ejemplo claro a este respecto es el poema «Son las seis y media».

Todo el libro posee un lirismo terso, una intimidad apasionada y al mismo tiempo serenísima. Madurez sabia y antigua y a la vez mágicamente joven: espíritu que renueva su brío a cada instante («Son las ocho», «Son las nueve y media»...).

Cada poema es un monólogo interior, mas con sentido comunicador: eliminadas las aguas estancadas de lo supersubjetivo. Como monólogo, tiene por tanto la libertad y naturalidad del que piensa y se deja llevar por sus pensamientos, por la imaginación fulgurante, por asociaciones de ideas y recuerdos que llegan de repente desde lo más

recóndito. Unas vivencias que quedaron muy lejos, pero que vuelven, se calientan y palpitan ahora en el ritmo implacable del tiempo actual, del tictac del reloj. Nos llega la comunicación de un modo directo y claro, nos prende:

*y la silla de enea
donde dejaba el libro
y el vaso de agua.*

Todos estos objetos se hacen patentes en una entrañable realidad que vuelve. No nos llega sólo la evocación emotiva, sino la realidad misma, que casi se percibe. La magia poética de Concha de Marco para hacer revivir e intensificar la realidad es formidable (nombrar es volver a crear el objeto).

El monólogo anterior continúa su introspección con audacia y trae otra realidad, a modo de recuerdo alucinante:

*mi escultura yacente
en la capilla de un convento*

Es muy interesante el modo de tratar el tiempo. En el poema «Son las siete» se presenta casi como alegoría:

*Ya los instantes me conocen tanto
que pasan a mi lado sin mirarme.*

El grafismo se dilata: instante. Otras veces, el tiempo está personificado (o sugerida la personificación): es ese viejo que será el niño que hoy juega en el Retiro.

Hay una gran nostalgia del tiempo pasado y también del tiempo futuro. Y muy dentro bulle el tiempo ancestral, opresivo y alucinante. La consideración del tiempo histórico trae consigo la bella evocación de las mujeres de los Austrias (en el poema «Son las nueve y media»).

A medida que avanzamos en la lectura hay un crescendo cada vez más intenso en cuanto al ritmo emotivo y en cuanto a la acumulación de cosas incumbidas. Los primeros poemas eran más escuetos. A medida que avanzamos, el «todo» se va implicando. Este crescendo se acusa en la métrica: los versos son más largos. Parece que el ser de la poeta se agiganta hasta llenar la tierra:

me consumo caudalosa de distancias.

Se desbordan las vivencias, ya las pausas (comas) no sirven. Este crecer y crecer en intensidad y en ámbito llega a alcanzar un punto culminante. Concha de Marco está penetrada por todo lo existente:

taladrada por todas las noches del tiempo.

Su consciencia se yergue en una mirada total, unitiva por abarcadora, y no abandona ni olvida nada en esta pleamar espiritual que es intelectual también: siempre hay en Concha de Marco un logos luminoso, un clasicismo de alto linaje.

En el último poema, «Son las doce», tiene presente todo, se siente transportada a distintas situaciones, todo lo asume: la música tan amada y comprendida, los diversos puntos geográficos. Todo está tocado con la potencia de su señal poética concreta y real. Nos hacer vivir en los distintos puntos cardinales. Llega la apoteosis, el éxtasis activo e intelectual en la noche plena. Llega la unidad fluente, el contemplar y considerar casi simultáneamente el todo palpitante, uno y diverso. El dejarse traspasar por todo activamente. Después retorna a la intimidad de su estancia. Transfigurada se salva a través del tiempo parcelado, vencéndolo.

Una vez más (son seis sus libros de poemas), Concha de Marco deja patente su magisterio poético con este hermoso y profundo libro, que prestigia aún más a la veterana colección Adonais.—ELENA ANDRES (*Divino Vallés*, 27. MADRID).

J. MARIA LOPEZ PIÑERO: *El análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica*. Valencia, 1972. Cuadernos de Documentación e Informática Médicas, 82 pp.

López Piñero es un historiador que busca nuevas posibilidades, que no se mantiene —como tantos— en el reposo de su oficio bien adquirido, sino intenta nuevas vías, nuevas técnicas e instrumentos en el estudio de la historia. Hace muchos años que le conozco y sé bien la intensidad de sus inquietudes...

El presente libro puede haber pasado inadvertido por los cultivadores de la historia, y creo que es una aportación valiosa en este sentido indicado. López Piñero ha estudiado con penetración la medicina

del siglo XIX, la psiquiatría europea desde la *Naturphilosophie* hasta Freud, los inicios de la renovación científica de España a fines del XVII, ha publicado algunas obras de bibliografía —una de ellas me honro en firmarla con él—, y otros muchos artículos y libros... Desde hace años está preocupado con nuevas técnicas del conocimiento histórico del que es muestra y programa de futuro el presente libro.

¿Nuevas técnicas estadísticas al servicio de la historia? Creo que de esta manera podía definirse su contenido: análisis estadístico y sociométrico. Adviértase que su sociometría se corresponde sólo en parte con las técnicas del mexicano Moreno, que apuntan hacia otras vías. Piñero intenta «el análisis del tamaño, crecimiento y distribución de la bibliografía científica, por una parte, y el estudio de la estructura social de los grupos que la producen y utilizan, por otra». Documentalistas, historiadores y sociólogos de la ciencia han participado en la creación de esta nueva disciplina, de grave interés para quienes quieran estar al día de las nuevas técnicas existentes para el estudio de la bibliografía científica. Porque hoy, ante su magnitud, no parece suficiente relacionar o catalogar las fuentes y la literatura, es lógico su análisis general y estadístico para una primera ordenación de sus datos.

El autor del libro —en su conclusión— advierte de dos peligros, a saber: la irritación de los que se aferran a un estudio puramente «humanístico» de la ciencia o la historia y los que creen hallar en estas técnicas un estudio realmente objetivo y definitivo de la historia de la ciencia. «Frente a ambos extremos —el rechazo irritado y el entusiasmo crítico— parece evidente que lo que hoy llamamos análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica es simplemente la fase inicial de un nuevo método y de unas nuevas técnicas de la investigación bibliográfica. Las primeras disciplinas en aprovecharse de él deben ser, en principio, las mismas de las que hoy está surgiendo. La documentación científica tiene particular importancia en la investigación en torno a un modelo teórico de las necesidades y del empleo de la información por parte de la comunidad científica. La historia y la sociología de la ciencia, como instrumento para analizar objetivamente muchos aspectos confiados hasta ahora a la especulación arbitraria». Me parecen acertadas cautelas, yo aún añadiría alguna más, porque la dualidad que establece entre estas nuevas y fructuosas técnicas y el quehacer científico anterior parece —hoy por hoy— un tanto excesiva. Es verdad que no admite la sustitución con cuatro recetas de cocina estadísticas, de la «fátigosa asimilación de lo que hasta ahora ha conseguido la historia, la filosofía, la sociología, la economía, etc., de la ciencia». Pero tal vez identifica en demasía la historia anterior

con «el ensayo, la erudición histórica y la reflexión filosófica...». Hemos de admitir que las técnicas estadísticas no son ajenas a un sector de la historiografía muy desarrollado, como es la historia económica... Vengan en buena hora nuevos adelantos, nuevas técnicas para el estudio del pretérito y del presente del hombre. Vengan estos estudios que prepara López Piñero sobre el siglo XVI en donde estas técnicas estadísticas y sociométricas se hacen realidad.

Las técnicas del análisis estadístico y sociométrico recogidas en este librito son varias, con distinta finalidad y trascendencia. En primer término, las del *crecimiento y envejecimiento de la literatura científica*. La ciencia de nuestro tiempo —dice— crece con extraordinaria rapidez, según se observa por diversos autores, con una aceleración exponencial. Engels había dicho que en progresión geométrica, pero incluso los soviéticos admiten el crecimiento exponencial. Algún autor —Príce— quiere aplicar la curva logística, usualmente admitida para el crecimiento de la población, en donde el crecimiento exponencial, primero, alcanza un límite de saturación con la declinación de aquel crecer que hoy experimenta. Esta versión limitadora no es admitida por los científicos rusos que descartan el pesimismo inherente a esta segunda hipótesis.

Junto al crecimiento, el rápido desuso o la obsolescencia de las obras y artículos publicados. Efectivamente, mediante un estudio estadístico es posible determinar la vida media de las publicaciones, atendiendo a la mediana de la distribución de las referencias por años de procedencia. Vida media que varía en las diversas disciplinas, en parte dependiendo de la utilización de literatura clásica en el seno de una disciplina —en matemáticas, geología, botánica...—. Las distribuciones de referencias o citas, según los años de publicación, así como los índices de envejecimiento —vida media aparente, vida media corregida...— puntualizan este aspecto importante de la bibliografía científica.

La *dispersión de las publicaciones* es el segundo punto. La distribución de los artículos sobre una materia, que se verifica conforme a una ley de Bradford, agrupándose en el *núcleo* o revistas más directamente consagradas al tema o especialidad el mismo número de artículos que en las siguientes zonas o grupos, siendo el número de revistas en el núcleo y en las siguientes zonas de 1, n , n^2 , n^3 . Diversos intentos y aplicaciones de esta regularidad, incluso algunos que aparecerán pronto, han sido realizados en Valencia, bajo la dirección de López Piñero.

La *productividad de los autores y la «visibilidad» de sus trabajos* es el siguiente epígrafe. Una ley de Lotka —que también es objeto de

análisis en que no podemos entrar— establece que «un 25 por 100 de trabajos corresponde a un 75 por 100 de autores (los de más baja productividad), mientras que los dos autores de máxima productividad reúnen otro 25 por 100 de trabajos y los diez máximos productores el 50 por 100». O mejor, que el número de autores que publican trabajos es inversamente proporcional a n^2 .

Otra cosa será el valor de las publicaciones o incluso su visibilidad o citas de los trabajos. Pero entremos en el último apartado de los *colegios invisibles y la colaboración en las publicaciones científicas*. Los «colegios invisibles» se refieren a grupos de científicos que trabajan en distintos lugares y están conectados no sólo por publicaciones y citas, sino de manera informal —reuniones, congresos, correspondencia...—, formando la parte más activa e influyente de un tema o disciplina. Su estudio se ha realizado a través de diversas técnicas, que tienden a exponer estas realidades de la estructura de la ciencia. Asimismo, en conexión a estos «colegios» es posible estudiar la colaboración en los trabajos científicos, los descubrimientos múltiples, la trasmisión de ideas científicas, etc.

En resumen, el libro de López Piñero nos brinda una serie de técnicas estadísticas utilizadas por los documentalistas, los sociólogos y los historiadores de la ciencia. Sus posibles aplicaciones a cualquier campo del saber —a un conjunto de libros sobre un tema o una disciplina, referidos a esta o aquella época— dota de amplio interés a esta presentación de lo que en otros países empieza a ser moneda corriente. En la actualidad él mismo está trabajando para una ordenación de las fuentes españolas del XVI español, cuyos primeros resultados hemos de ver muy pronto: un catálogo de las mismas, un estudio de su distribución y características.—*MARIANO PESET (Facultad de Derecho. Universidad de Valencia)*.

TOMAS MARCO: BIOGRAFO BIOGRAFIADO (Cristóbal Halffter - Tomás Marco - Carlos Gómez Amat)

CRISTOBAL HALFFTER, POR TOMAS MARCO

Tomás Marco, crítico musical, musicólogo, autor de libros de significado interés, como *Música española de vanguardia*, y, sobre todo, compositor, inició esta fructífera «trampa» de biógrafo biografiado publicando la de Cristóbal Halffter, en la colección *Artistas Españoles*

futuro lleno de nuevas posibilidades, que en el caso de Cristóbal Halffter ya han empezado a realizarse.

TOMAS MARCO, POR CARLOS GOMEZ AMAT

Después de su ejercicio brechtiano de «distanciamiento» en la biografía anterior, Tomás Marco ha pasado, por méritos propios, como se dice en las notas biográficas periodísticas, a protagonista de la que ha publicado el crítico musical Carlos Gómez Amat en la misma colección. Gómez Amat, formado también en el Conservatorio de Madrid, conoce bien la problemática de la música española y ha vivido, como Cristóbal Halffter, los años de conservadurismo a ultranza que marcaron un «estar al margen» en el Conservatorio de Madrid. Su acercamiento a Tomás Marco parte de los mismos escrúpulos de éste como biógrafo, ante la falta de proyección para un análisis «cerrado» de su obra. Analiza las dificultades y afirma que «aumentan, puesto que no se puede estudiar a un artista que cuenta poco más de treinta años, sin sospechar que su producción, por muy importante y madura que sea, representa un *gran principio*».

Estas dificultades se presentan a la hora de «situar» a Tomás Marco: «La inclusión de Tomás Marco en una verdadera "generación" es, por ahora, imposible. Quizá algún musicólogo del futuro descubra las afinidades profundas —pues las superficiales son fáciles de advertir— entre él y los músicos que ahora tienen su misma edad, año más, año menos.» Pero no hay duda que este es un detalle secundario, cuando, como en el caso de Tomás Marco, lo que más llama la atención —aunque no sorprenda conociendo su obra— «es el secreto de este creador que ha llegado a imponer su nombre tan rápidamente. Es cierto que empezó muy joven, pero también lo es que otros, partiendo de bases aparentemente parecidas, no han logrado nada semejante». Y las dos dudas forman, en un camino inverso, una perfecta definición afirmativa de Tomás Marco, porque en ellas residen las bases de su personalidad creadora.

Gómez Amat nos cuenta a grandes rasgos la vida de Tomás Marco, quien sin antecedentes musicales en la familia se orienta decidido por este camino, que alternó con la carrera de Derecho en la Universidad de Madrid. Después, los pasos que van jalonando su quehacer musical, en el que la composición predomina como preocupación y que compagina con las labores de crítico musical, de comentarista y de autor de libros. Para cerrar esta parte de la biografía, Gómez Amat dibuja su personalidad «Tomás Marco, físicamente, es como un niño

visto con una lente de gran aumento. Disciplinado y con gran capacidad de trabajo y de concentración. Ordenado y lógico.» Y termina: «Tomás Marco influye en la vida musical española y contribuye a que nuestra música sobrepase las fronteras».

Para situarlo como músico, recuerda un comentario de Enrique Franco: «Ha cultivado diversas técnicas y tendencias; pero, tras los períodos que podríamos denominar ensayísticos, se inclina y decide por una vía puramente musical. Estamos, pues, ante una música expresiva, quizá no precisamente dramática.» Por lo que hace al fondo, Tomás Marco insiste en la consideración sensorial del sonido. En cuanto a la forma, «confiesa que no sería capaz de escribir una suite o cualquier clase de obra en varios tiempos, pues para él la obra es una unidad individual...». Quedan así precisados sus conceptos de contenido y forma, ya sea de un modo teórico; luego, sus obras están para permitirnos comprobar su postura. El libro la divide en varias etapas, perfectamente definidas. La de «iniciación» nos muestra la selección del propio compositor que al superar los primeros condicionamientos rechaza o revisa, según los casos, esa producción. Vienen a continuación los «hallazgos», la etapa de las conquistas reales en su propio interior, que conducen a la siguiente: «afirmación estilística», en donde surge el pensar «en los límites de la comprensión auditiva y en cómo esos mismos límites pueden ser fijados con la máxima economía de elementos». Y, por último —de momento—, la de «síntesis» a la que pertenece su *Concierto para violín y orquesta* (Los mecanismos de la memoria), que confirma el prestigio internacional del autor, y su ópera en un acto *Selene*, estrenada en 1974, que cierra el recorrido por su obra y el apartado dedicado a su catálogo.

Para completar la figura de Tomás Marco, Gómez Amat recoge comentarios de críticos españoles y extranjeros sobre sus obras o sobre su música en general. Es como una certificación del criterio que predomina entre los especialistas que han considerado su personalidad musical. Siguen un «esquema de su vida», el «esquema musical de su época» y el «catálogo de obras, escritos y discografía».

Se trata, en suma de un análisis agudo de la figura de Tomás Marco, que Gómez Amat se ha planteado no como una simple descripción de unas realidades orientadas elogiosamente, sino que los datos y las fechas sirven de pretexto para un estudio riguroso del compositor. Las alabanzas son consecuencia de hechos tangibles, como la citada a propósito de *Los mecanismos de la memoria*, señalando siempre la dificultad que entrañan muchas de sus obras para la comprensión por parte de un público de discretos aficionados que prefieren escuchar lo que ya conocen. Pero esa misma postura implica una sinceridad que

Además de esta confrontación, la Introducción incluye una presentación de los textos y de los autores (pp. 67-116), que han sido elegidos teniendo en cuenta más que la originalidad o novedad para el lector de nuestro medio, su representatividad y relevancia dentro del movimiento analítico; así, «La filosofía del atomismo lógico», de B. Russell, o «Filosofía y sintaxis lógica», de Rudolf Carnap, son ya clásicos de la filosofía contemporánea; otros, como por ejemplo el de Morris Lazorowitz, «La naturaleza de la filosofía según Wittgenstein», reproducen, como el propio compilador señala, «la imagen convencional de Wittgenstein» (p. 83), imagen que al lado de la que nos da, por ejemplo, el libro de A. Janik y Stephen Toulmin *La Viena de Wittgenstein*, que Taurus acaba de publicar en su versión castellana, es de una pobreza decepcionante.

Al termino de su escrito, Muguerza desarrolla un rápido esbozo de la no-historia de la filosofía en la España de la postguerra. La guerra civil fue un acontecimiento desastroso para la filosofía española —como para el país en general—; la mayor parte de los filósofos españoles tuvieron que exiliarse, mientras que las nuevas generaciones iban siendo condenadas al exilio interior. Una escolástica «más escolástica que la de las propias facultades de la Iglesia» (p. 123) se hace con las cátedras vacantes y ocupa los puestos que el destierro o la muerte han dejado vacantes. Por espacio de casi un cuarto de siglo la filosofía deja de existir en España como actividad real y en conexión con la creación filosófica del resto del mundo. En nuestro país, el análisis filosófico pretende tener, en sus inicios, un papel de enterrador de la escolástica y en muchas ocasiones los analíticos creyeron ver en tal escolástica de cuarta fila que defendía su pensión vitalicia al resplandeciente dragón «metafísica» de que se hablaba en los escritos de sus mayores, y mientras que aquéllos escribían historias de la mecánica o escuchaban a Monteverdi éstos partían a luchar con la *metaphysica naturalis* armados de uno de los primeros escritos de Carnap. No está de más tener presente esta consideración al leer el escrito de Muguerza, pues aunque éste se preocupa, ante todo, del poder *académico* de los escolásticos españoles y de su absoluta incompetencia profesional, su insistencia en la crítica de escolástica local desde el punto de vista del análisis podría ser entendida como si fuera la filosofía analítica la que hubiese clavado el estoque a la escolástica universitaria. Lejos de eso, Muguerza no pierde de vista la posibilidad de que «si nuestros promotores culturales estuvieran filosóficamente al día, cosa que ciertamente no hay por qué pedirles, ni tan siquiera sería extraño que alguna vez se les ocurra la idea de utilizar los escuadrones analíticos —integrados ahora

en algo parecido a un ejército regular— para operaciones de limpieza de estos o aquellos otros focos guerrilleros, marxistas, por ejemplo, de más difícil asimilación» (p. 127). Saliendo al paso de una tal eventualidad, Muguerza propone una especie de «alianza» entre la filosofía analítica y el marxismo (p. 131), comparable, en cierto modo, a la confrontación polémica que se está produciendo hoy en la República Federal entre teoría crítica, hermenéutica y análisis filosófico. Una de las más destacadas peculiaridades del trabajo que comentamos —así como de la personalidad filosófica de su autor— es su permanente actitud de concordia y conciliación, de distanciamiento respecto de su propia orientación y pensamiento, de moderación en este clima tan incivil que es el de la filosofía española contemporánea; sin embargo, se destaca, quizá excesivamente, el efecto de esta búsqueda de distanciamiento en la claridad de la exposición en el estilo, lleno de expresiones del tipo «podría ocurrir», «cabría opinar», «probablemente», que en muchas ocasiones hacen difícil decidir cuál sea la posición del autor; un tal escepticismo, una tal conciencia de provisionalidad son, sin duda, de lo más convincentes en un filósofo, pero cuando su expresión se hace demasiado explícita o reiterativa, perjudican a la nitidez expositiva; vivimos en un condicional tan permanente que no es preciso que la escritura nos lo traiga sin cesar a la memoria. Por otra parte, el entronque anglosajón del pensamiento de Muguerza —presente en esa peculiaridad de su estilo— está vivo también en una concepción del ingenio y del humor poco frecuente en nuestra literatura filosófica y del que no puedo por menos de citar un par de ejemplos para regocijo del lector y para el mío propio al transcribirlos: «La gran ventaja de este autor —M. Lazrowitz— es que, una vez leído uno de sus libros, han sido leídos todos y, de paso, los de su esposa, Alice Ambrose» (p. 86); « y ése es... la cavernícola concepción de la filosofía —dicho sea, por supuesto, sin ánimo de ofender y como alusión tan sólo al mito de Platón— desde la que durante más de treinta años se han venido impartiendo las enseñanzas filosóficas en nuestras Facultades de Filosofía» (p. 125).—SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA (*Alcorisa, 41, 11.º B. MADRID-33*).

miento de la muerte. Todo poema entonces como las versiones sucesivas, cada vez más complejas, por insinuaciones de analogías, de reanudaciones y sorpresas, de rupturas, de pasados y esperanzas, hasta una versión última agitada, furiosa... Todo poema para invitar e imitar al último, anticipando la muerte figurándola, en un esfuerzo de izarse a su altura, de ser capaz de acoger su más intensa suspensión, buscando la palabra final, en una especie de ensayo general con vistas al silencio.—ADOLFO NORDENFLYCHT (*Séneca*, 4. MADRID-3).

UNA VISION OBJETIVA DE LA HISTORIA (TUÑÓN DE LARA)

La tercera edición de *La España del siglo XX*, de M. Tuñón de Lara, que es al mismo tiempo la primera edición en libro de bolsillo y también la primera edición no transterrada (1), induce a dejar breve constancia del hecho.

La historia, pese a que se gesta a partir de la consumación del acaecer humano e intenta siempre manejar datos concretos, es una de las disciplinas más aptas, bien sea por falta de documentación, por utilizar fuentes erróneas, por prejuicios o por las condicionantes de una determinada ideología, para soportar sin fracaso aparente el enmascaramiento de su problemática veracidad o permitir la concreción de imágenes ideales a partir de criterios inflexibles o prefabricados, que pueden basarse tanto en la ortodoxia más convencional como en la heterodoxia más alucinada. Períodos históricos hay que por su particular violencia, complejidad e íntima sustancia suscitan aproximaciones más apasionadas que objetivas, en cuyos matices latén idearios políticos sostenidos por el afán de conciliar tantas contradicciones como libera el discurso del tiempo.

La historia de la España del siglo XX, en sus cuatro primeras decenas, que es el tiempo estudiado por Tuñón de Lara, con la inclusión extensa de la guerra civil 1936-39, constituye uno de esos procesos temporales que por sus implicaciones en el plano de la estrategia política internacional y por la propia incidencia en la fisonomía social

(1) M. Tuñón de Lara: *La España del siglo XX*. Editorial Laia, Barcelona, 1974, 3 vols., 850 pp.

del país ha despertado el interés de numerosísimos historiadores, y a poca gente le es ajena la inmensa bibliografía que existe en torno al tema, una bibliografía que, al igual que los llamados nacionales y republicanos, también pelea en el papel y en pocas ocasiones resiste la tentación de mostrar su adhesión a uno u otro bando. De modo que la objetividad histórica—suponiendo que verdaderamente exista sin ostensibles sacrificios—es doblemente valiosa cuando se aplica a tan oscura y dramática controversia, a lo que se ha convenido en considerar como un «ensayo» o preludio de la segunda guerra mundial y de la oposición al fulminante ascenso del fascismo.

Quiero señalar esta primera cualidad en el caso de Tuñón de Lara. Me parece objetivo y hombre más preocupado con la historia que con las pasiones políticas. No es precisamente un historiador frío o «distanciado». Incluso vivió personalmente algunas de las situaciones que describe y, por lo demás, su trayectoria en cuanto a una honda inquietud por los movimientos obreros y las causas socializantes está bien definida. No obstante, descontadas algunas muestras de amarga ironía y, por supuesto, el peso natural de los hechos, Tuñón de Lara ha sido fiel al propósito con que concibió su libro, esto es, como obra de síntesis divulgadora, instrumento de trabajo para estudiantes y estudiosos y para hispanistas de diversos países europeos, empeño al que aporta investigaciones personales y el producto de fuentes testimoniales y hemerográficas por primera vez utilizadas a estos efectos.

No obstante, el concepto de objetividad aplicado a Tuñón de Lara requiere algunas aclaraciones, más que nada porque él mismo rehúsa el procedimiento «falsamente objetivo consistente en colocarse, siempre que hay un gran debate, en el fiel de la balanza para distribuir por igual aciertos y errores». Entiende que se trata de una concepción anticientífica de la historia, ya que ésta no es una distribución de premios y reprimendas. Por supuesto. Pero eso no tiene la menor relación con la objetividad, ni siquiera con la objetividad falsa. Es cierto que la historia vive con el afán de «explicar y comprender los hechos, sus causas, consecuencias y relaciones mutuas», y equivale «a un primer paso hacia la reflexión sobre temas de gran alcance humano y social». Bueno, pues por ahí entiendo que va el hilo de la posible objetividad, como un intento de aproximarse a la verdad de los hechos. Claro que como la verdad de los hechos no está establecida y, para establecerla, hay que nutrirse primero de los documentos fehacientes y segundo de la formación cultural, vivencial e ideológica de que se disponga, la cual suele teñir la categoría del hecho, por

EMILIO OROZCO-DÍAZ: *Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española*. Ediciones del Centro. Madrid, 1974, 242 pp.

La belleza de la Naturaleza ha sido siempre motivo de inspiración artística, desde los tiempos más remotos de la Humanidad. Los más antiguos poetas, pintores y músicos han captado y estimado los valores estéticos del paisaje natural, y han expresado este sentimiento mediante las más variadas formas de creación artística.

Pero si el sentimiento de la Naturaleza es, podemos decir, tan antiguo como el hombre, no ocurre lo mismo con el tema del paisaje como asunto central del arte y de la literatura. La descripción paisajística es un fenómeno tardío en la historia del arte. Aparece muy aisladamente en la Antigüedad clásica y aún en la Edad Media, comienza a desarrollarse durante el Renacimiento por influencia del espíritu neoplatónico que exalta la Naturaleza, y alcanzará su plenitud e independencia en los motivos manierista y barroco. El cuadro de paisaje y el poema descriptivo adquiere entonces un valor absoluto e independiente.

A estos dos aspectos de la estética —sentimiento de la Naturaleza y descripción del paisaje— dedica Emilio Orozco-Díaz su última publicación. En ella recoge el autor una serie de ensayos y estudios críticos, ya dados a conocer en otras oportunidades en forma aislada, pero que en este nuevo libro adquieren una unidad temática e interpretativa que abarca un largo período de la historia de la literatura española, desde el *Mío Cid* hasta Antonio Machado.

Los trabajos, muy variados en cuanto a autores y obras, se agrupan siguiendo un orden cronológico. El libro se inicia con un ensayo de carácter general sobre el sentimiento de la Naturaleza en la poesía española medieval. Este primer trabajo, que el autor coloca como introducción al tema, contiene algunas reflexiones sobre el sentimiento de la Naturaleza en la Edad Media. Orozco-Díaz es partidario de la tesis que valora el arte y la poesía medieval, no sólo por su función alegórica —símbolo de lo trascendente y sobrenatural—, sino por la importancia que da a la Naturaleza en sí misma, como fuente de placer y de gozo.

Refiriéndose ya a la literatura española, recuerda los rasgos descriptivos del *Poema del Mío Cid*, cargados de expresividad y de un hondo sentimiento del paisaje, y considera seguidamente la obra de los poetas del Mester de clerecía. En esta literatura monacal encuentra el autor los más bellos y sentidos trozos descriptivos de los campos solitarios, contemplados y cultivados con amor por los clérigos medievales. Analiza en el maestro Gonzalo de Berceo la experiencia

del goce ante las seducciones de la Naturaleza que se destaca entre las significaciones alegóricas. La misma integración, simbolismo-sentimiento, encuentra en las descripciones serranas del Arcipreste de Hita y del Marqués de Santillana. Finalmente señala la evolución que sufre la poesía medieval, que pasa de la visión amplia de un paisaje natural y libre, a la visión limitada, rica y artificiosa del huerto y jardín, característica de la poesía del siglo XV.

Los dos ensayos siguientes constituyen una ejemplificación parcial y concreta del primero. En ellos se desarrollan respectivamente el tema de la Naturaleza en el *Poema del Cid* y el tema del huerto en la *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. En el *Poema del Cid* el juglar se vale de las descripciones paisajísticas como un recurso para reforzar las impresiones anímicas del héroe. En *La Celestina* el paisaje artificioso del jardín, confidente y testigo de las escenas amorosas, está tan ligado a los sentimientos de los personajes que llega a fundirse con sus propias vidas.

En el capítulo siguiente, dedicado al estudio del tema de la Naturaleza a través de los grandes líricos españoles del siglo XVI, tiene —según su autor— un carácter central por un doble motivo, cronológico y temático. Orozco-Díaz se propone aquí estudiar el proceso de espiritualización del paisaje que tiene lugar en la lírica de nuestro Siglo de Oro. La evolución va desde las «deleitosas riberas» de los ríos de Garcilaso al espacio infinito en que «vuela la garza» de San Juan de la Cruz (p. 80).

Una visión del paisaje barroco, cargado y completo, se nos ofrece en el ensayo titulado *Introducción a un poema barroco granadino*, que el autor estructura como un pequeño libro, dividido en breves capítulos y precedido de unas consideraciones sobre la significación del jardín barroco y sobre la estética del carmen granadino. La finalidad de este trabajo es aproximar a la comprensión y contemplación del *Paraíso*, de Soto de Rojas, donde el lírico granadino describe los varios recintos de su carmen albaicinerero, verdaderas joyas de arte y jardinería, que el poeta pinta a la vez con deleite sensual y exaltación mística.

El volumen concluye con dos estudios de literatura contemporánea: uno sobre Gabriel Miró y otro sobre Antonio Machado. El primero centra la reflexión sobre las sensaciones que provoca en el poeta levantino su paisaje natal, inundado de luz mediterránea. Se analiza la visión de la luz natural, sol y luna, y su trasmutación metafórica de carácter sensorial.

Para Antonio Machado el elemento central del paisaje es el camino. Orozco-Díaz presenta en el último ensayo de esta obra una serie

de consideraciones estéticas, psicológicas y filosóficas sobre la significación que el camino, o más precisamente el caminar, tiene en los versos del gran poeta sevillano.

El tema del paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española ha sido, hasta este momento, muy limitadamente estudiado por la crítica. El trabajo del profesor Emilio Orozco contribuye muy eficazmente, aunque con «carácter provisional e introductor» —según su autor lo señala—, a llenar esta laguna. El lector podrá encontrar en él consideraciones útiles e interesantes sobre un tema tan importante de la lírica española.—CARMEN VALDERREY (*Enrique Larreta*, 12, 6.º-62. MADRID-16).

LA MUJER QUE SABIA LATIN

Lydia Zuckermann, de origen ruso, ha escrito varias novelas en español que merecieron se la incluyera en el *Diccionario de Escritores Mexicanos*, publicado años atrás por el Centro de Estudios Literarios de la UNAM; esto significa que, además de haber merecido tal honor por su calidad como escritora, ha estado residiendo en México por un tiempo considerable. Confieso no haber leído sus novelas *Pushkin, poeta y amante* (de índole biográfica, 1946, traducida a varios idiomas, éxito editorial en los Estados Unidos e Inglaterra), *Anoche tuve un sueño extraño* (Ed. Pax, México, 1962), ni *Triste Columpio* (Editorial Joaquín Mortiz, 1964). Ahora llega a mis manos su última novela *La mujer que sabía latín* (Federación Editorial Mexicana, 1973), en donde la autora insiste en narrar interpretando los sueños de la protagonista a través del recuerdo y por medio del sondeo de incidentes presentes supuestamente relacionados con lejanas representaciones de la infancia y la adolescencia. El libro, a mi juicio, no satisface los imperativos que harían de una novela contemporánea una obra de arte lograda.

Señala el escritor español, exiliado en Francia, Juan Goytisolo que «toda exploración creadora va indisolublemente ligada al ejercicio de un pensamiento crítico» (1). Es cierto que Lydia Zuckermann se esfuerza en todo momento por penetrar, mediante el autoanálisis de

(1) Goytisolo, Juan, «Entrevista», «Eco», núm. 143-144, marzo-abril de 1973.

sus evocaciones, la médula significativa de un sueño inexplicable, fuertemente simbólico, que la atormenta. Pero lo hace sin interesar al lector. ¿Por qué? En primer lugar, por el lenguaje hecho de lugares comunes, de clichés, falto de elaboración y síntesis, redundante y artificioso. Esto, después de Julio Cortázar, ya no puede perdonarse a un escritor, ni siquiera por el hecho de ser mujer. Frases como: «... sentía el sordo descontento de una existencia que se desliza insensiblemente hacia la edad madura, sin haber dado jamás los frutos dorados de la juventud» (p. 29). O esta otra: «... mis ciegos esfuerzos por encontrar una luz en medio de las tinieblas» (p. 31). O una última, escogida al azar: «El velo que me impedía ver el panorama de mi vida se levantó» (p. 118). Así hay muchísimas. Además, las ideas, sobre todo aquellas de insistente búsqueda en el pasado, de razones válidas para la interpretación del sueño que se ha tenido, se reiteran una y otra vez, casi siempre en forma de cansonas preguntas que nada añaden al afán interpretativo que páginas atrás se venía señalando: «Todo tiene alguna relación con mi pasado», se dice la protagonista Regina, como si eso no fuera una cosa absolutamente sabida por quienes ni siquiera sospechan que alguna vez vivió un señor llamado Freud. En seguida prosigue, aquí como en innumerables pasajes regados por toda la obra, haciéndose (más para el lector que para ella) las obsesivas preguntas: «¿Cuál relación? No lo sé. Todo queda sin respuesta. ¿Por qué me pareció ver a Marta? ¿Por qué atribuí finalmente el sueño a Loreto? ¿Qué tiene que ver la caída de un avión en toda esta historia?» (p. 31). Goytisolo afirma, con absoluta razón, que «un escritor ajeno al desenvolvimiento de la poética y la lingüística es un anacronismo en el mundo de hoy: el escritor no puede abandonarse a la inspiración y fingir inocencia frente al lenguaje, porque el lenguaje no es jamás inocente» (2). *La mujer que sabía latín* (cuyo título es totalmente traído de los cabellos, pues nada tiene que ver con nada: la protagonista es maestra de *inglés* y en un momento dado confiesa *no* saber latín) es una novela que pudo contarse en la mitad de las páginas que se le asignaron. Se requería una labor autocrítica de expurgación de palabras y frases enteras, reelaboración del lenguaje y síntesis conceptual.

Por otra parte, las escenas de la infancia y de la adolescencia casi siempre se nos cuentan, no se nos muestran. «*Show, don't tell*», dice el adagio inglés refiriéndose a la efectividad mayor de la escena vista, puesta a realizarse frente a nuestros ojos. La estructura de la novela no conviene a su contenido anecdótico; éste, tal vez, dispuesto de otra

(2) Goytisolo, Juan, «Entrevista», «Eco», núm. 143-144, marzo-abril de 1973.

manera, hubiera interesado más. Es decir: las fechas que anteceden cada sección sugieren que lo que va a seguir es un pasaje del diario de la protagonista, o bien que en esa fecha ella piensa lo que vemos escrito. Esto no funciona porque lo que se desea contar no corresponde al lenguaje con que generalmente se narra. Hubiera convenido, quizá, el empleo de varios tipos de monólogo interior o soliloquios combinados artísticamente. Las escenas evocadas por la protagonista siempre van precedidas de una tradicional preparación, para facilitarle la labor al lector, cosa que desde el siglo pasado ya no se hace: «Me trasladé en pensamiento hacia mi vida temprana» (p. 30), y además se explica a continuación el porqué de ese traslado. Existe una técnica, matizada de mil maneras desde que surgió el cinematógrafo con sus métodos varios de captación y montaje visual, llamada *flash-back*; sería conveniente que la autora la incorporase a su formación literaria.

Por último, un consejo: Lydia Zuckermann debe abandonar definitivamente su afán psicoanalítico como procedimiento novelístico. Este género tuvo grandes maestros y ya ha sido superado. La interpretación de un sueño ha dejado de ser una excusa válida para narrar, sobre todo si no se domina extraordinariamente la técnica escritural.—ENRIQUE JARAMILLO LEVI (*Alvaro Obregón, 120, 7. MEXICO 7 DF*).

MISERIA Y GRANDEZA DE LA CRITICA LITERARIA

Es José Ortega uno más de esa interminable cadena de «cerebros» españoles perdidos por el mundo. Tras una brillante carrera universitaria, en Granada, su ciudad natal, se traslada a los Estados Unidos y es allí donde ejerce su labor profesoral, dando cursos en distintas Universidades sobre literatura española y latinoamericana. Es, por tanto, un gran amante y un buen conocedor de la literatura en lengua castellana, conocimiento que se evidencia en estos trabajos publicados por las ediciones Porrúa Turanzas bajo el título: «Ensayos de la novela Española moderna».

El método seguido por Ortega en sus ensayos es un método de análisis universitario y por tanto, en algún modo, colegial. Ortega, tras práctica continuada de vida académica y de aplicación con sus

alumnos de un acertado método de análisis textual, aplica en estos estudios ese mismo esquema desmenuzador, reduciendo la obra a sus formas de relaciones gramaticales, temáticas, secuencias significativas, etc. Ortega realiza así un ordenado trabajo de disección de las obras de cinco autores españoles contemporáneos: Cela, Sánchez Ferlosio, Martínez Menchén, Ferrer y Juan Benet.

Pero las limitaciones y los aciertos de José Ortega derivan precisamente del sistema de que parte y dichos aciertos y dichas limitaciones nos hacen preguntarnos sobre la ingrata —¿necesaria, para qué?— labor del crítico que trabaja sobre (de, diría Ortega) la literatura.

Todo crítico, en nuestros días, parte de una determinada visión del mundo e intenta aplicar un método de análisis coherente con lo que pretende descubrir en la obra el autor estudiado. Ortega en las primeras páginas del libro hace unas afirmaciones que nos permitirían encuadrarle como sociólogo de la literatura: «El evidente progreso económico del país ha proyectado al novelista de la Generación del Medio Siglo hacia nuevos rumbos estéticos y como a toda nueva situación corresponde una nueva forma de novelar, el escritor de esta corriente se ha visto obligado a renovar su instrumental literario para poder captar... la realidad española», sociologismo que, si seguimos al pie de la letra la supuesta declaración de principios, se nos presenta como excesivamente mecanicista, ya que, tal y como está planteado, atribuye una clara conciencia de cambio a los propios autores, ligada irremediabilmente al cambio social. Hay que admitir, desde luego, la presión de lo socio-económico en los cambios literarios (aunque mucho habría que afirmar en el análisis para llegar a alcanzar las mediaciones existentes entre literatura y realidad, ya que sólo con métodos suficientemente respetuosos de la independencia de ambos términos de la relación puede lograrse algo significativo), pero admitir a continuación la inmediata comprensión del autor de la necesidad de dichos cambios es, quizá, admitir demasiado. Pero, dejando a un lado esa pretendida y quizá, como se verá, gratuita afirmación de principios, pasaremos a examinar los aciertos de José Ortega al aplicar este esquema.

Podría pensarse, de acuerdo con su afirmación, que el autor va a realizar un estudio de los cambios estructurales en las novelas de los autores estudiados, para demostrar la relación existente entre las obras que examina y los cambios experimentados por la vida social española en dicho período. Pero lo cierto es que el desarrollo del libro no va por esos derroteros. No es ése, o por lo menos no vuelve a plantearse en cuanto tal, el fin del autor, ya que sólo busca fijar las

concomitancias, cuando existen, entre las obras de los cinco autores, aludiendo en su estudio, siempre que le sirve para clarificar alguna temática, a la situación española que parece haberla determinado. Pero es que la obra que comentamos no es un trabajo coordinado y planificado en vías a demostrar alguna tesis, sino la compilación de unos estudios o conferencias (aunque no aparecen fechados es evidente el uso que debían tener dichos artículos) que coinciden en hablar de obras y autores de una misma generación y que por ello pueden integrarse juntos en un mismo volumen.

Pero, y éste es el fallo principal, la aplicación excesivamente escolar del esquema de «estudio textual» un poco a la manera en que es aplicado en los bachilleratos franceses y la falta de una hipótesis vinculadora condiciona la desigualdad de los trabajos incluidos y hace que el lector se pierda un poco, sin saber bien qué es lo que se pretende demostrar o, en último término, que llegue a preguntarse ¿y esto para qué?, ¿qué nos dice sobre la obra de Cela o de Sánchez Ferlosio? Porque, y éste es el peligro a que todo crítico debe escapar, a la hora de analizar las obras, siguiendo a Ortega, se encuentra uno con coincidencias sorprendentes, que hacen pensar incluso que José Ortega no ha debido repasar los textos al mandarlos a la imprenta, ya que, cuando intenta aplicar su análisis temporal-existencial («leitmotiv» decisivo, parece ser, para entender las novelas de dicha generación, concretamente las de Cela y Sánchez Ferlosio) es capaz de escribir dos frases absolutamente idénticas, referida cada una de ellas a uno de los autores: «El tiempo existencial es irreductible a la lógica, por lo tanto el orden —o aquello que entendemos como tal— no aparece en la novela...». El tiempo es irreversible, tiene una dirección; cada momento, cada personaje, cada diálogo es una creación, un instante. La realidad de la vida es para Cela, como lo es para Bergson, un algo dinámico, un «elan vital», dice en la página 31, refiriéndose al Cela de «La Colmena», y en la página 50 volvemos a leer, esta vez aplicado a Rafael Sánchez Ferlosio: «El tiempo existencial es irreductible a la lógica; por tanto el orden —o aquello que entendemos como tal— no aparece en la novela. El tiempo es irreversible, tiene una dirección, cada momento, cada personaje, cada diálogo es una creación, un instante.» La realidad de la vida es para Sánchez Ferlosio, como lo es para Bergson, un «elan vital» y tal identidad en la redacción, que nos revela el origen «conferenciado» de los textos incluidos y un cierto descuido por parte del autor al enlazar los trabajos, nos sorprende y nos molesta ligeramente porque nos hace entrever en el crítico —¿no ocurrirá esto siempre?— un modelo *a priori* aplicable de forma más o menos indiferenciada a

distintos autores y a distintas obras y que, por tanto, se revelaría como inútil. Si el tiempo es para Cela y para Sánchez Ferlosio un «elan vital» (cosa que, por otra parte, puede ser cierto y que serviría para darnos, siempre que quedara adecuadamente demostrado, las connotaciones pesimistas-existenciales de una generación típica de la posguerra española) ¿de qué nos sirve una afirmación tan general e intercambiable en el momento en que pasamos a examinar, no la coincidencia generacional (que de nuevo nos remite a la sociología) sino la obra concreta: «La Colmena» o «El Jarama» o incluso la personalidad autor Cela-Sánchez Ferlosio? ¿Es que pueden ser también intercambiables? ¿De qué modo se alumbran las diferencias, si es que existen, entre ambas novelas, entre ambos autores?

Y es en este punto donde chocamos una vez más con la impotencia explicativa de cierto tipo de crítica, ya que puede darse la paradoja de que, cuando se arranca de una visión previa (en este caso filosófica) aplicada a la literatura, toda la labor del crítico quede deformada y sea insuficiente, reducida a palabrería aplicable de forma indiferenciada a autores y obras que pueden ser muy diferentes.

Luego, en los demás trabajos, este tipo de limitación sigue apareciendo. Uno de los dedicados a Ferrer es simplemente la narración argumental de la novela y la aplicación de un cierto psicologismo, al que la obra se presta perfectamente, ya que es la historia de una perturbada. Quizá los trabajos más sugeridores y más ricos de toda esta compilación sean los tres últimos dedicados a Juan Benet, quizá porque en este autor el juego temporal se presta a muchas más divagaciones filosóficas dentro del análisis que utiliza Ortega.—*LOURDES ORTIZ SANCHEZ (Auto!, 3. MADRID).*

RAMON NIETO: *La señorita*. Seix Barral. Barcelona, 1974. 401 pp.

La vida es eso, un golpe de tos en un cuarto. Ramón Nieto (*La Coruña*, 1934) no puede negar, ni quiere, su pasión por los humildes. Pasión que es defensa y es riesgo. Pero Ramón Nieto es un gran novelista. Un novelista-revelación, diríamos, si las palabras no estuvieran tan prostituidas por trucajes comerciales y medros de mediocres. ¿Cómo devolverle —ya— al lenguaje su justeza, el afinamiento de sus matices? *La señorita* sería, sin más y sin menos, la novela de una generación, algo así como el breviario de muchas vidas. He leído

esta novela con una mezcla de asombro, confusión, vergüenza y ternura. De tal manera el lenguaje escarba en la sangre, extrae situaciones, las desnuda, las recrea, las mitifica... Ramón Nieto ha usurpado cuatro lenguajes posibles que tienen una intencionada referencia en los cuatro puntos cardinales (palacio arriba, al norte; chalet a la izquierda, al oeste; gimnasio a la derecha, al este; y pueblo abajo, al sur). «¡Cuánto sur en la vida...!» ¡Cuánto pueblo!

Por escasa imaginación que se tenga, los títulos de las anteriores obras de Nieto revelan una preocupación por el pueblo (no sé si detrás de esa pasión habrá también una pertenencia, un arraigo —Nieto cursó estudios de Derecho en El Escorial—. Esos títulos son *La tierra* (1957), *Los desterrados* (1958) —ambos, libros de relatos—, y las novelas *La fiebre* (1960), *El sol amargo* (1961), *La patria y el pan* (1962), *La cala* (1963) y *Vía muerta* (1964). Este último título me parece una glosa de *La señorita*: las relaciones entre esos cuatro estamentos, antes aludidos, siguen, seguirán en «vía muerta», aun reduciéndolos a dos: los opresores, los oprimidos; los ricos, los pobres; los privilegiados, los que no tienen derecho. La escena final, cuando la señorita es contemplada por los ojos de los niños ricos y de los niños pobres, resume y desalienta:

«Y entonces Ella volvió los ojos hacia el seto, sus ojos traspasaron el seto y nos vio, a los cuatro, y nos hizo señas con la mano para que fuéramos con Ella a cenar, a ocupar la mesa vacía. Y asimismo torció el rostro hacia la verja y se fijó en los cuatro niños del pueblo que la observaban con semblante atemorizado, y también les hizo señas, los llamó —Venid, pudimos escuchar al viento, un silbido sólo y la mano flotante de Ella que nos reclamaba con ansiedad—, quería reunirnos —Venid, decía el viento— bajo el charco de lunas y flores... Pero nosotros lo soñábamos» (p. 401).

Aguas arriba, remontando el río de la novela, se anticipa este duro reproche, en mayúsculas de ironía, de rabia: «NO TENDRAS A NADIE PARA CENAR ESTA NOCHE. NADIE ACEPTARA TU INVITACION» (p. 396).

Es clara la intención. Es clara —pero también amarga, oscura— la decepción. La señorita es una patria que no logra reconciliar: «Nunca ha sido joven —dice Jaime, al norte, en palacio—. Nunca ha sido amable. Ni hiela ni quema, ni besa ni muerde. Está fuera del mundo; mejor es olvidarse de Ella (si no tirara de mis pensamientos y de mis ojos, fuera del mundo como está)» (p. 245). La descubren los niños del oeste, los del chalet (Santi, Emma, Sergio y Gus). Se obsesionan con Ella. Luego descubren que sueñan. La cena solidaria,

la que borraría privilegios y arrasaría rencores, es mito, sueño, juego, ilusión imposible. Pero lo más cruel es que esos niños se den cuenta de que están soñando: «Pero nosotros lo soñábamos». Esa frase final es, a pesar de todo, ambigua: ¿Es el desencanto de una utopía o es la esperanza de que soñándolo llegaría a ser posible?

Hermosa novela. Ramón Nieto es un poeta (casi me atrevería a escribirlo con mayúscula, porque de nada sirven las preceptivas). Poesía de visionario, de auténtico recreador de la vida, pero a la vez, humana hasta doler. Poesía que se da de bruces con la realidad, pero que no deserta de ella y la ciñe dramáticamente, amorosamente. Hay mucho dolor en esta novela fabulosa, «La pradera de los sonámbulos» —donde crecen unas inexplicables flores amarillas— es como el pozo juanramoniano que comunica por su transparencia abisal con otro mundo, otros mundos: la ilusión, la fantasía, el sueño. Mientras dura esa creencia cordial, la pradera es bella. Cuando el sueño es desarticulado, ya no lo es pero sigue siendo posible que otros niños, otros sonámbulos —hijos de esos hijos— vuelvan a recrearla. Así es, más o menos, la vida. Como la espuma. Cuando las olas primeras rompen en el acantilado y se deshace su pureza, no hay escarmiento de las olas postreras. No se vuelven hacia alta mar, sino que avanzan, poderosas, suicidas, para ser —siquiera una vez— espuma, y luego —fatalmente— morir. No escarmentamos en el sueño de los otros. Queremos vivir nuestros propios sueños y morirnos también —decentemente— con ellos. Siempre creemos que cada mañana puede ser La Gran Mañana. Como lo cree el niño eterno. «Esta mañana había unas flores amarillas y Gus las vio la primera y el corazón me dijo que esta mañana iba a ser La Gran Mañana» (p. 11).

Vendrán voces más altas que la mía. Y hablarán de esta novela no con la torpeza que pone el asombro, sino con la justa sabiduría que merece. Se estudiará su enorme riqueza de lenguaje, sus giros insólitos, su fuerza simbólica, su humor, su ternura, su extraña contextura clarísima, su recreación casi portentosa de mundos que creíamos abolidos. Dará gozo leerla, dará pena, dará sed y dará hambre, dará rabia. ¿Qué adelantamos con ponerle referencias banales, con decir incluso que es una novela fuera de serie, de esas que cuestan años y lágrimas y confusión y miedo? Si fuera posible, si estuviera permitido —al margen de este triste oficio de crítica—, yo me acercaría sencillamente a Ramón Nieto y le daría un abrazo emocionado —«¡Qué más da, emocionado, emocionado!»— por haber escrito esta novela. y porque yo, en un momento de mi vida, haya podido leerla y —¿por qué no?— reinventarla con él. Y me quedaría callado. Y le diría a cualquier hombre: No lea esta farsa de comentario torpísimo, no pierda tiempo, no

me haga caso: lea *La señorita*. Y sonaría a pavana de comercio, a triste «slogan» publicitario, pero qué importaba, se leía y ya está. Y la novela iría creciendo adentro, más allá de sí misma, poderosa, inocente, desmesurada. «No les defraudará. Es una obra única. Pasen y lean...» Y el altavoz seguiría sonámbulo...—JOSE MARIA BERMEJO (*Regimiento de Caballería Montesa 3. Escuadrón de Plana Mayor. CEUTA*).

SOBRE FITZGERALD Y WOODY ALLEN

AARON LATHAM: *Domingos locos, Scott Fitzgerald en Hollywood*, Cinemateca Anagrama. Editorial Anagrama. Barcelona, 1974, 347 páginas.

Con William Faulkner y Nathanael West, Francis Scott Fitzgerald forma el triunvirato de los grandes escritores norteamericanos que, durante la época dorada de la industria cinematográfica norteamericana, trabajaron en Hollywood en calidad de guionistas; pero si los tres lo hicieron por dinero, es decir, que si la literatura les hubiera producido lo suficiente nunca hubiesen escrito para el cine, Scott Fitzgerald, por comenzar esta nueva etapa en un momento en que consideraba que su actividad como novelista había finalizado, trató de conseguir con ella una segunda vida como escritor, mientras los otros dos sólo la consideraron una actividad espúrea que les daba el dinero necesario para continuar viviendo y poder escribir sus novelas.

Por esta razón, mientras los estudios sobre Faulkner (1) o West no tratan, o sólo lo hacen de pasada, sobre sus trabajos para el cine, aquellos que se centran en la obra de Scott Fitzgerald (2) le suelen prestar una mayor atención aunque, dado el desprecio y la ignorancia que los críticos literarios, especialmente los norteamericanos, suelen tener por el cine, principalmente por el realizado en su propio país, los juicios emitidos sobre este aspecto de su obra suelen ser tendenciosos y estar plagados de incorrecciones debida a falta de información.

(1) Véase, por ejemplo, «William Faulkner», Michael Millgate, Breve Biblioteca de Balance, Barral Editores, Barcelona, 1972.

(2) Véase «Francis Scott Fitzgerald, El último Laoconte», Robert Sklar, Breve Biblioteca de Balance, Barral Editores, Barcelona, 1974.

Todo esto debió impulsar a Aaron Latham, en el otoño de 1968, al dirigirse a California, a las oficinas de Metro-Goldwyn-Mayer, Selznick International, Goldwyn Pictures, 20 th. Century Fox, First National y United Artists para leer los guiones que había escrito Fitzgerald y a entrevistar a un grupo de personas, constituido por Helen Hayes, Maureen O'Sullivan, Anita Loos, Joseph L. Mankiewicz, Charles Marquis Warren, Arnold Gingrich, Edwin Knopf, George Oppenheimer, Ogden Nash, Nunnally Johnson, Shirley Temple, Frances Kroll, Frances Goodrich, Albert Hackett, Lilian Hellman, Georges Cukor y Sheila Graham, que de una u otra manera habían colaborado con él durante sus trabajos cinematográficos, para recoger la información básica, que completara la extraída de la dilatada correspondencia de Scott, que le permitiera escribir la tesis doctoral con la que más tarde se graduaría en la Universidad de Princeton.

El resultado de este esfuerzo es *Domingos locos, Scott Fitzgerald en Hollywood*, que recientemente ha aparecido en castellano en una cuidada edición, en la que al añadir a pie de página una serie de notas con el título con que se estrenó en España, el nombre del director y la fecha de producción de cada una de las películas citadas en el texto suplen un evidente fallo del original, a las que tan sólo cabe reprochar una traducción demasiado apresurada y literal, debida a Antonio Desmonts, que hace que el texto pierda parte de su ligereza original.

El propósito de Aaron Latham, desde el prefacio, donde dice: «Cre- yó que el cine le ofrecía la última esperanza de recobrar la fama que joven había ganado y también joven había perdido. A diferencia de William Faulkner y otros novelistas que fueron a Hollywood sólo por dinero, Fitzgerald quería mucho más. Había llegado a creer que no podía seguir escribiendo novelas y relatos, pero creía que podía escribir películas» (pp. 9 y 10), hasta el último capítulo, donde cita el siguiente fragmento de una carta de Scott: «Han permitido a un cierto escritor que dirija sus propias películas» «y ha hecho tal furor que puede que pronto haya un sentimiento distinto sobre esta cuestión. Si tuviera tal oportunidad, conseguiría el verdadero objetivo de cuando vine aquí» (p. 311), es demostrar el singular interés que Scott Fitzgerald se tomó por el cine no sólo por resolver sus problemas económicos y vitales, sino porque veía en él una forma de expresión, una vez que se había hecho «sonoro», de igual o similar interés que la literatura.

Los puntos de apoyo de su teoría son el gran interés que siempre sintió por el mundo del espectáculo, que en 1912 le lleva a escribir una comedia, que representa durante el verano con un grupo de ami-

gos, y tres años después una comedia musical, que estrena en Princeton. La venta, tras la publicación de su primera novela *This Side of Paradise* (1920), a la Metro-Goldwyn-Mayer de dos cuentos de *Flappers and Philosophers* (1920), su primer libro de cuentos, que no tardan en convertirse en películas. La nueva venta de uno de los cuentos de *Tales of Jazz Age* (1922), su segundo libro de cuentos, publicado después de *The Beautiful and Damned* (1922), su segunda novela, esta vez a la Fox. El gran fracaso de su obra teatral *The vegetable* (1923). La adaptación teatral de su obra maestra *The Great Gatsby* (1924), y sus intentos de venta al cine que, sólo muy posteriormente, dan lugar a dos versiones, la primera dirigida en 1949 por Elliot Nugent y la segunda en 1974 por Jack Clayton. Para luego pasar a contar su primera visita profesional a California, después de la publicación de su tercer libro de cuentos *All the Sad Young Men* (1926), contratado en 1927 por la First National Pictures para escribir una historia original, cuyo resultado es el guión *Lipstick* que nunca se hará. Y continuar con su segundo viaje a Hollywood, tras una larga etapa en la que únicamente escribe cuentos para revistas, para escribir el guión de *The Redheaded Woman* (la pelirroja, Jack Conway, 1932) del que nada queda en la película. Hasta relatar su larga estancia en Europa, donde termina *Tender is the Night* (1934), y sus posteriores y desesperados intentos de venderla al cine, que no darán resultado positivo, aunque muy posteriormente se haga una adaptación (Suave es la noche, Henry King, 1962).

Hasta extenderse en su tercer y último viaje a California, después de la publicación de su último libro de cuentos *Taps at Reveille* (1935), contratado en 1936 por la Metro-Goldwyn-Mayer como guionista profesional. Así analiza minuciosamente su trabajo, realizado siempre en colaboración y siempre sobre argumentos ajenos impuestos por la productora, desde *A Yank at Oxford* (Un yanki en Oxford, Jack Conway, 1938), *Three Comrades* (Tres camaradas, Frank Borzage, 1938), único de sus trabajos cinematográficos en que aparece acreditado como guionista, *Marie Antoinette* (María Antonieta, W. S. van Dyke, 1938), *The Women* (Mujeres, Georges Cukor, 1939) y *Madame Curie* (Mervyn Leroy, 1943), en donde colabora con Aldous Huxley; hasta, en una segunda etapa en la que trabaja para compañías independientes y por contratos por película, *Gone with the Wind* (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming, 1939), *Winter Carnival* (Charles F. Riesner, 1939), *Raffles* (Caballero y Ladrón, Sam Wood, 1940), y *Life Begins at 8,30* (Irving Pichel, 1942).

Mostrando especial atención por el resultado de los dos únicos trabajos, realizados durante todo este tiempo, sobre argumentos pro-

pios. El primero es *Infidelity*, un guión original escrito en 1939, que no se llega a rodar por problemas de censura; y el segundo es la adaptación, poco antes de su muerte, de uno de sus mejores cuentos, *Baylon Revisited* (1930), que sólo se convertirá en película años después, sobre un guión que nada tiene que ver con el suyo, dando lugar a *The Last Time I saw* (La última vez que vi París, Richard Brooks, 1953).

Pero el resultado del libro de Aaron Latham, dejando al margen su evidente valor informativo, queda muy lejos de sus propósitos iniciales, pues, salvo en las frases citadas y tal vez en alguna otra, hay demasiados elementos en contra para poder demostrar el interés, más allá del puramente económico, de Scott Fitzgerald por el cine, cuando además hay un buen número de autorizadas opiniones en contra, como, por ejemplo, la de Robert Sklar: «Puede que en una época de derrumbamiento se hubiera desesperado porque creía que las películas habían reemplazado a la ficción como entretenimiento de las masas, pero nunca concibió la posibilidad de que las películas, al igual que la ficción, pudiera aspirar a ser un arte serio. Para Fitzgerald, la novela era todavía la forma importante, la forma seria, *el medio más poderoso y dúctil de comunicar ideas y emociones a los seres humanos*» (3).

El máximo interés de *Domingos locos, Scott Fitzgerald en Hollywood*, aparte del directamente centrado en el análisis de los guiones escritos por Fitzgerald, estriba en la descripción del funcionamiento del departamento de guiones de una gran productora en uno de los momentos en que trabajaban como gigantescas fábricas de películas. Su peor defecto es su anticuada estructura, nacida de una falsa e inadecuada novelización de gran parte del material de primera mano conseguido por el autor, aunque el libro logre transmitir la sensación de continuo fracaso que presidió esta última etapa de la vida de Scott, que hace desear una estructura moderna, que hubiera permitido conservar de forma más directa los materiales sobre los que trabaja y añadir una mayor información sobre la mayoría de los colaboradores citados, que sin duda hubiese explicado alguna de sus reacciones, y sobre el resultado final de las películas en las que colaboró.—
A. M. T. (Larra, 1. MADRID-4).

(3) Véase obra citada. El término «ficción» está mal empleado, debería utilizar «literatura».

WOODY ALLEN: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Cuadernos Infimos. Tusquets editor, 1974, 128 pp.

En Estados Unidos existe, evidentemente, una gran tradición dentro del cine cómico. Nace en las películas «mudas» de un rollo de duración, en que debutan las grandes figuras, desde Harry Langdon hasta Stan Laurel y Oliver Hardy, pasando por otros más conocidos, pero no mejores, como pueden ser Charles Chaplin y Buster Keaton, e irá madurando y enriqueciéndose, siempre en manos de estas primeras figuras originales, hasta dar lugar a una serie de obras maestras en su género. Con la llegada del «sonoro» esta tradición, por complejas razones, se tuerce y, mientras hace desaparecer a Harry Langdon y Buster Keaton y sólo se salva esporádicamente en Stan Laurel y Oliver Hardy y Charles Chaplin, no surge ninguna segunda generación que renueve y refuerce el cine cómico norteamericano y siempre está a punto de desaparecer.

Esta tradición no se ha perdido totalmente debido a la aislada y esporádica aparición de algunos grandes continuadores. En primer lugar hay que situar a los Hermanos Marx, aunque por las peculiaridades de su humor se aparten ligeramente de esta tradición, y a continuación, un tanto distanciado temporalmente, a Jerry Lewis, figura clave en esta trayectoria en la medida en que en él convergen las principales tendencias desarrolladas con anterioridad y sabe darlas una nueva vida, que desde hace unos años permanece en silencio.

En 1965, coincidiendo con la última etapa de Jerry Lewis, aparece Woody Allen en el terreno del cine cómico, después de unos años de aprendizaje en la televisión, como guionista y actor de *What's new Pussycat?* (¿Qué tal, Pussycat?, Clive Donner), una comedia desenfundada, sin gran interés, en la que quedaba eclipsado por las cuatro «estrellas» protagonistas y en la que como guionista no demostraba gran imaginación. Al año siguiente hace una episódica, pero clave aparición en *Casino Royales* (John Huston, Robert Parrish, Joseph McGrath, Ken Hughes y Val Guest), intento de parodia de las películas de James Bond, pero, en contra de lo que tantas veces hacen los italianos, partiendo de una novela de Ian Fleming, en la que Woody Allen hacía de Jimmy Bond, alias Dr. Noah, dejando aclarado desde este momento que lo suyo es la parodia.

En 1969 comienza su carrera cinematográfica propiamente dicha al escribir, interpretar y dirigir *Take the Money and Run* (Toma el dinero y corre), a la que siguen *Bananas* (1971), *Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask* (1972),

Sleeper (El dormilón, 1973) y *Love and Death* (1974), que obtienen un gran éxito, a pesar de su mínima conexión con esa tradición del cine cómico norteamericano de la que se le ha querido hacer heredero y de su muy poco interés, debido a que la evolución de la censura durante los últimos años ha hecho que sea el primer cómico que, de una forma directa, haya podido jugar con el sexo. A través de sus películas, compuestas por una serie de «gags» mal estructurados alrededor de un intento de parodia de un «género» tradicional —el policiaco en *Toma el dinero y corre*, la guerra en *Bananas*, diversos «subgéneros» en *Everything You Always Wanted to Know About Sex...*, y la ciencia-ficción en *El dormilón*—, demuestra muy escasas dotes de actor y su falta de pericia como director, que impiden que su labor como guionista, que realiza con mucha mayor eficacia, pueda ser valorada en su justa medida. Esto lo demuestra el que su mejor película, la más alabada por sus admiradores, *Play it again, Sam* (Sueños de un seductor, 1971), aunque tampoco es una gran obra, es la adaptación de una comedia suya dirigida por Herbert Ross, un realizador sin personalidad pero con una cierta habilidad técnica, en la que también como actor logra sus mejores momentos.

A la sombra de este éxito acaba de publicarse *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*, serie de artículos aparecidos originalmente en «The New Yorker» y posteriormente en forma de libro bajo el título *Getting Even*, constituido por otras tantas parodias, como era de esperar, sobre unos temas que, por definirlos de alguna manera, se podría decir que «están al alcance del universitario medio», escritos con una tan subrayada intención de hacer reír, de resultar gracioso, que en muchas ocasiones llegan a resultar penosos. Del conjunto destacan tres artículos, *El séptimo sello*, parodia de la conocida película de Ingmar Bergman, *El conde Drácula*, parodia de las películas basadas en la excelente novela de Bran Stoker, y *El gran jefe*, parodia del denominado «cine negro»; donde, por un mayor rigor y manejar la totalidad de unos elementos artificiales sobradamente conocidos, no se da la falta de información, la dispersión y la pobreza imaginativa que son las características más acusadas de los restantes artículos que constituyen el volumen.—AUGUSTO M. TORRES (Larra, 1. MADRID).

SOÑADA VIDA *

En *Art poétique*, publicado en 1949, René-Guy Cadou reúne una serie de reflexiones sobre la poesía, que explican lo que pensaba. Y ello lo hizo realidad en sus poemas. «Los poemas más sorprendentes —dice—, sorprenden precisamente por su falta de sorpresa».

René-Guy Cadou llevó una vida perfectamente coherente con su poesía, y en el espacio de treinta y un años que le fue dado vivir, realizó una obra de una originalidad y autenticidad que le han hecho acreedor a uno de los más destacados puestos de la poesía francesa contemporánea.

Nacido el 15 de febrero de 1920 en Sainte-Reine-de Bretagne, se trasladó de niño a Nantes, donde pasó la mayor parte de su adolescencia. A los diecisiete años publicó su primer libro de poemas. Salió de su región para hacer el servicio militar y residió una corta temporada en París, pero volvió inmediatamente a su tierra huyendo del ambiente literario de la ciudad y en busca de un paisaje que formaba parte de la esencia de su obra. En 1941 fundó, con Jean Bouhierm, Michel Manoll y Jean Rousselot la «Ecole de Rochefort», grupo de poetas amigos que, más que pretender ser una escuela literaria propiamente dicha, quería conexas a quienes en las provincias se esforzaban por encontrar un camino nuevo para la poesía, en el que dentro de sus distintas tendencias estuviera presente el gusto por la Naturaleza. La «Ecole de Rochefort» hizo suyas también las conquistas de la poesía moderna, especialmente del surrealismo, sin aceptar sus métodos y su doctrina. En las ediciones de poesía, que publicó muchos libros escritos durante la época de la Resistencia, tuvieron acogida, junto a poetas muy allegados al grupo como los citados y Marcel Bealú, Luc Berimont, Yanette Delétang-Tardif, otros con los que no tenían más afinidad que la tendencia moderna de su poesía, como Jean Follain, Andre Verdet, Guillevic...

De todos los poetas de la «Ecole Rochefort», René-Guy Cadou fue el más ardiente, el más ingenuo y el más religioso. Aunque en principio su obra estuvo influida por la poesía de Reverdy y después por la de Francis Jammes y la de Max Jacob, hacia quien tanto él como sus amigos tuvieron una gran admiración, destaca por su originalidad y el tono de su sinceridad absolutamente convincente.

Cuando Cadou murió en Louisfert el 22 de marzo de 1951, había realizado una obra extensa, en la que, además de la poesía, tiene

* René-Guy Cadou: «Soñada vida». (Antología bilingüe.) Selección, traducción e introducción de Jacinto Luis Guereña. Adonais, 304. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1973.

cabida el ensayo y la novela. Sus amigos, en homenaje a su obra, consiguieron que el nombre de Louisfert se trasformase en Louisfert-en Poesía. Hasta el momento, el lector español sin acceso a los textos originales había tenido ocasión de leer algunos poemas de Cadou en alguna revista y antología, pero no existía ningún volumen en el que se recogiera una parte extensa de su obra. Esta laguna la ha venido a llenar la antología bilingüe que con el título de *Soñada vida* ha preparado el poeta español Jacinto Luis Guereña, quien por su condición de amigo de René-Guy Cadou y sus largos años de residencia en Francia, está especialmente preparado para realizar esta grata y meritoria tarea.

La antología *Soñada vida* es una representación suficiente para entrar en conocimiento del poeta, para tener una idea consecuente de su mundo, del valor de su poesía y de lo que ella representa, así como del significado de su postura personal.

«No concibo la poesía sino como un milagro de la humildad», dijo también Cadou. Y para realizarla se valió de lo más humilde, de lo más inmediato, de aquello con lo que convivía y le era tan esencial para la vida de su espíritu como el aire para respirar. Pero su devoción a las cosas sencillas y a la Naturaleza no le impidió, sino que al contrario potenció el vuelo de su inspiración.

En su poesía, que también posee algunas reminiscencias de Paul Claudel, hay como un eco del mundo de Supervielle, y al mismo tiempo de la sensibilidad de los poetas chinos y japoneses. La sencillez de sus temas y también la de su lenguaje va unida a una atmósfera de misterio y a un cuidado del matiz que la hacen altamente expresiva. Un poema de Cadou suele actuar sobre el lector de forma que cuando acaso no lo esperaba, siente que su lectura le ha impregnado profundamente.

Cadou no fue un poeta intelectual, en el sentido que su talento y su cultura estuvieron contrapesados por su cercanía a la Naturaleza. Sus emociones y sus sentimientos son los de quien, viviendo en el campo y amando esa vida, es, además, un gran poeta. Jacinto-Luis Guereña, en la introducción de la antología da una cumplida noticia de la circunstancia terrena del poeta, de su personalidad y de su trabajo literario, perfilada a través de la entrañable visión del amigo y del conocedor de su obra. Las traducciones de sus poemas son fieles, pues están al servicio del texto original; del que son su réplica realizada con sensibilidad poética, la que también le ha guiado en la selección de los poemas.

Como es obvio suponer, René-Guy Cadou no vivió de su tarea de

poeta, fue profesor de enseñanza primaria y con ello cubría sus necesidades y las de su familia.

Con los temas aludidos, su poesía también tiene especialmente los del amor y la amistad. Esta le dictó algunos de sus versos más hermosos y de lo que son muestra los finales del poema «Carta a los amigos desaparecidos», traducidos en esta antología, que dicen:

*Ahora con el otoño me da miedo.
Y las noches de invierno sin vosotros.
¿Por qué no venir a la cita
Que este amigo perdido os fija
En su región del tiempo de los lobos?*

*Sí, venid, os estoy llamando
Con las palabras de entonces.
Mucho frío hace bajo mis hombros
Y dos agujeros hay en mis alas.*

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA (*Francisco Vidal, 234. PALMA DE MALLORCA*).

RAZON Y POLITICA EN EL SIGLO XVI

Fadrique Furió Ceriol

Durante el siglo XVI y buena parte del XVII, período en el que se constituyen la mayoría de las naciones europeas y se crea una nueva forma de gobierno, el tratado político fue un género literario muy utilizado. *El Príncipe* de Maquiavelo y *Los Seis Libros de la República* de Bodino son, entre otros, dos ejemplos ilustres. Algunas obras, sin embargo, siguen injustamente valoradas, muchas veces, por motivos que no sería ocioso investigar. Ejemplo de ello es la obra del valenciano Furió Ceriol, de cuyo tratado político acaba de darnos una excelente edición con notas, introducción —que hubiera preferido mucho más rigurosa, matizada y ecuánime— y una serie de documentos inéditos valiosos el hispanista francés Henri Méchoulan (1).

(1) H. Méchoulan: «Raison et altérité. chez F. Furio Ceriol. Mouton. Paris, 1973.

Fadrique Furió Ceriol, gentilhomme de la Corte de Felipe II, nació en Valencia en 1527 y murió en Valladolid en 1592. Nació el mismo año que Fray Luis de León, un año después que Huarte de San Juan y uno antes que Pedro de Fonseca y Domingo Báñez; de 1553 son Luis de Molina, Francisco de Toledo y el francés Montaigne. Como todavía no se ha establecido la escala de las generaciones españolas, ni de ningún otro país europeo (2), no sabemos si los nombres citados son coetáneos o no. Sin embargo, todos tienen un «aire» de familia y por eso los he nombrado aquí. Ceriol salió de España muy joven y estudió en París y Lovaina, donde se licenció en Teología y se doctoró en Leyes. Participó como soldado en las campañas de Lorena y los Países Bajos, y durante dieciocho años viajó incansablemente por toda Europa «por sólo observar —dice— los humores de los hombres, su gobierno, leyes y costumbres». Este afán por descubrir y conocer las costumbres de otros pueblos hace de Ceriol un puro representante del hombre del Renacimiento. En Lovaina fue encarcelado durante unos meses por la Inquisición por haber defendido, tal vez con excesivo celo y vigor, la necesidad de traducir la Biblia a las lenguas vulgares. Pero su amistad con Carlos V y la ausencia de herejía en sus escritos le salvaron de mayores complicaciones. En 1559, el año del Tratado de Cateau-Cambresis y de los tristemente célebres autos de fe de Valladolid, publicó en Amberes su gran obra *El Concejo y Consejero de Príncipes*, dedicada al rey Felipe II. En Europa la obra de Ceriol despertó un gran interés y muy pronto se tradujo al inglés, italiano, latín y polaco. En España, en cambio, tuvo poco eco. La segunda edición —y no es una casualidad— data de 1779. En 1835 y 1952 ha habido dos ediciones más.

La palabra *empresa* —«acometimiento de algún negocio arduo y difícil», dice Covarrubias en su *Diccionario*— es la clave que permite entender la obra de Ceriol. Es cierto que en ninguna parte se dice explícitamente cuál sea esa empresa, pero su sentido rezuma por todas las páginas del libro: se trata de organizar la gran Monarquía española desde principios empírico-rationales y de implicar en la tarea a todos los súbditos de la Corona. Este carácter *integrador* del proyecto de Ceriol es el rasgo más original de su pensamiento político, la norma que no olvida en ningún momento. En sus famosos *Remedios* para la pacificación de los Países Bajos escribe: «El setimo remedio es que a los naturales della V. M. los emplee en cargos de paz y guerra

(2) Argentina es el primer país en que se ha establecido la lista de las generaciones siguiendo el método histórico propugnado por Ortega. Jaime Perriau. «Las generaciones argentinas». Eudeba. Buenos Aires, 1970.

allá y fuera de allá, como en las Indias, en Italia, Sicilia y en otros cabos de los muchos que Dios ha dado en gobierno a V. M.».

Claro que este proyecto integrador sólo era posible si se adoptaba como única instancia para la acción política la convicción justificada que la razón y la experiencia nos aportan de la realidad. Lo que no excluye, esto es obvio, la capital función de Dios en los asuntos humanos, pero sí evita que se utilice como guía política alguna interpretación arbitraria del credo cristiano. Aquí se ve con toda transparencia cuál es la pretensión que mueve a Furió Ceriol: *situarse más allá de las actitudes políticas y religiosas vigentes en su tiempo* que, radicalizadas a causa de las interminables Guerras de Religión, llevaban a Europa a un callejón sin salida. Por eso, frente a la intransigencia estéril de católicos y protestantes, frente al abuso de invocar a la Providencia para encubrir con ello la propia negligencia, el criterio que Ceriol propone es: *con verlo lo sabremos*. De ahí que repita constantemente: «Esto quiero lo conozca el Príncipe por experiencia y no se fíe de informaciones ajenas». La inteligencia pragmática es, pues, el centro organizador de su pensamiento. Y «el grande ingenio» —así es como Ceriol llama al individuo responsable y creador— el pilar de todo gobierno que pretenda mantener abierto el futuro de la sociedad que administra. «Porque —exclama ditirámbicamente— el grande ingenio es principio, es medio y fin de grandísimas y más que humanas empresas»; y lo que es mucho más importante: si falta entendimiento las demás virtudes «son baxas, pierden su fuerza y son casi nada».

Dos cualidades esenciales distinguen, según Ceriol, al «grande ingenio» del hombre vulgar: no es confuso en sus razonamientos, ni siente odio o resentimiento contra los que no son como él. Esta distinción va a darle pie para formular una vigorosa crítica contra las malas pasiones que dividían a los diversos grupos de españoles, y cuyos exclusivismos estaban comprometiendo seriamente el futuro de España. «Muy cierta señal es de torpe ingenio —dice— el hablar mal y apasionadamente de su contrario, o de los enemigos de su Príncipe, o de los que siguen diversa secta; agora sean Judíos, agora Moros, agora Gentiles, agora Cristianos: porque el grande ingenio ve en todas partes siete leguas de mal camino, en todas partes hay bien y mal; lo bueno loa y abraça, lo malo vitupera y desecha sin vituperio de la nación en que se halla.» Esto último es decisivo. No se trata de una actitud relativista o meramente transigente, sino de algo mucho más profundo y esencial: de la generosidad que nace del conocimiento de lo que es ser hombre, de igual derecho que tiene

a equivocarse y a rectificar, a que le concedan la razón que le corresponda, ya que eso es justamente lo que le constituye como tal ser humano. Pero aún hay más: sólo si respetamos la realidad del prójimo podremos enriquecernos, progresar, superar nuestras limitaciones gracias a su parte de razón y de experiencia. Ceriol sabe muy bien que sólo la verdad hace libre al hombre. No en balde acaba su tratado apuntando la inexorable necesidad de crear una asamblea especial, el Concejo de las Mercedes, a la que se da por misión de seleccionar, destacar, premiar y propagar lo verdaderamente valioso y noble para que sirva de modelo y estímulo a la nación entera. Concejo capital con el que Ceriol pretendía combatir la peligrosa tentación que suele acometer al hombre de destruir o de olvidar sus mejores posibilidades humanas.

No se puede agotar en una nota la descripción de toda la riqueza y el sentido que encierra la obra política del ilustre valenciano. Mi pretensión se ha limitado a señalar la importancia de su pensamiento, el valor humano de una de las figuras intelectuales más interesantes y poco conocidas de nuestro siglo XVI.—JUAN DEL AGUA (*Residencia Mirabelle. 64.000. PAU, Francia*).

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ANGEL FLORES: *Aproximaciones a Octavio Paz*. Edición Joaquín Mortiz. México, 1974.

Veinticuatro nombres de escritores y ensayistas dan cuerpo a este libro en torno a la personalidad y la obra de Octavio Paz. La enumeración de éstos resultaría abrumadora, pero se hace necesario consignar algunos, con el único propósito de dar al posible lector una idea aproximada de la importancia que este libro tiene para el mayor conocimiento de la obra de Paz y la repercusión que ella ha logrado en el reconocimiento de otros escritores. Vale mencionar entre los textos los debidos a Julio Cortázar, Saul Yurkievich, Julio Ortega, Carlos Fuentes, Guillermo Sucre, John M. Fein, Javier Sologuren, Roberta Seabrook, y un largo y meritorio etcétera.

El contexto del libro es, desde los más varios enfoques, un riguroso recorrido a lo largo y lo ancho de la obra de Octavio Paz; en él

tienen cabida pormenorizados análisis de las variadas facetas creadoras en las que se ha perfilado el mundo expresivo de Paz y en el cual, ¿qué duda cabe?, se han dado las experiencias más válidas dentro de la búsqueda por dotar al medio textual de una dinámica expresiva capaz de constituirse en vehículo vital de los más importantes logros de la expresión creadora actual.

Angel Flores ha logrado con acierto arquitecturar todo el valioso material en una serie de apartados que permiten la más inmediata valoración de su contenido, convirtiendo este volumen-homenaje en un importante material de consulta para adentrarnos en el conocimiento de las obras de Octavio Paz, analizadas por sus propios contemporáneos. El libro está dividido en un prólogo y dos partes: I, *Recursos expresivos y temática*, y II, *Crítica de su obra y análisis de textos*. En estas dos partes tienen cabida un sinnúmero de aportes esclarecedores en torno a la poesía de Paz, aportes que van desde el riguroso análisis al encuentro emocional con los logros alcanzados por el poeta mexicano a lo largo de su dilatada búsqueda por dotar a la poesía de una verdadera autonomía expresiva. La selección de los nombres que componen este simposio no podía haber sido mejor hecha, ya que lo variado de sus personalidades permite una amplia gama de enfoques, los cuales, partiendo de la poesía de Paz, y con seguridad motivado por los variados espectros que ella contiene, logran una implicancia que apunta hacia una síntesis dilucidadora de la expresión poética contemporánea.

Cierra el volumen una completa bibliografía de la obra de Paz debida al mismo antologador de los textos que lo componen. En esta bibliografía se nos pone de manifiesto la preocupación de Angel Flores por hacer de este libro un reflejo totalizador en todos sus aspectos de la obra de Octavio Paz, al mismo tiempo que nos da la medida de la profundidad con que, desde el punto de vista personal, ha encarado el estudio de la obra creadora del poeta que centra el homenaje.—G. P.

JAIME MEJIA DUQUE: *Narrativa y neocolonialismo en América Latina*. Ediciones de Crisis. Colección Esta América, Buenos Aires, Argentina, 1974.

El tratar de clarificar la realidad de la expresión literaria americana ha sido una constante en la obra del ensayista colombiano

Mejía Duque. Buen testimonio de ello son sus obras ensayísticas publicadas con anterioridad a este trabajo que ahora reseñamos, y entre las cuales se encuentran: *Literatura y realidad*, primer volumen, 1969; *Mito y realidad en Gabriel García Márquez*, 1970. Esto aparte de sus numerosos trabajos publicados en periódicos y revistas que han contribuido a situarle en el lugar que ocupa entre los críticos más significativos dentro de las últimas promociones de ensayistas hispanoamericanos, encuadrados en una indagación auténtica de los valores reales que han perfilado la creación literaria del continente sudamericano.

El remanente más meritorio que ha arrojado la labor, desde luego muy cuestionada por los factores del poder, como era de prever en Latiamérica, de los críticos entre los que se cuenta Jaime Mejía Duque, ha sido la desmitificación de la creación frente a unos conceptos que hasta hace muy poco tiempo eran dados por irrefutables y los cuales habían sido manejados como los únicos elementos para enjuiciar la obra de los escritores sudamericanos, y lo que es más grave, constreñir la significación de sus encuentros expresivos a un área intrascendente de un acto creador desvinculado de la realidad social y política del continente.

Este nuevo libro ensayístico de Mejía Duque viene a continuar su ya conocida trayectoria marcada puesta de manifiesto en todas sus obras anteriores, con el condicionante de que profundiza de forma especial en un fenómeno cuya verdadera naturaleza había sido hasta el momento soslayado, tal vez por la implicancia socio-política que conlleva en la realidad. Mejía Duque nos radicaliza ante la realidad de una problemática creadora, «el neocoloniaje en la narrativa de América Latina» y el papel que han jugado las obras de los actuales escritores enfrentados a este fenómeno y la forma en que éstos se han planteado sus búsquedas expresivas.

Cierra este ensayo de Jaime Mejía Duque un penetrante trabajo sobre la significación y trascendencia del hecho literario que conocemos con el nombre del «boom» latinoamericano, y en el cual se agrupan una serie de nombres de narradores, cuyas obras, ya bastante conocidas, marcaron con su aparición una revisión total de lo que se había entendido en Europa como en la misma América Latina como la realidad literaria del continente. Lo que nos plantea Mejía Duque es algo de suma importancia para el conocimiento cabal de esta eclosión literaria, y que no es otro que el hecho de haberlo visto en el momento de su aparición, sólo como un acontecer «literario», dándole a este vocablo una significación desvinculada de la

realidad social de Sudamérica y de una serie de condicionantes políticos, entre los cuales, Mejía Duque resalta el del fenómeno cubano, en cuya primera etapa supone un importante acontecimiento en el plano de una toma de conciencia por parte de los escritores sudamericanos y su papel de forjadores del nuevo rostro de la literatura del continente.—G. P.

GUILLERMO SUCRE: *Borges, el poeta*. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela, 1974.

No son muchos los estudios realizados en torno a la poesía de Borges; queremos decir que por lo menos no son tantos como los que se han escrito sobre su obra narrativa. Esto parece lógico si pensamos que la mayoría de los estudios sobre la obra de un escritor como Borges suelen proliferar más en ese terreno ya abonado por el éxito y el reconocimiento que la obra ha conquistado por su propia repercusión, como sucede con la obra en prosa de Borges. Por el contrario, la poesía borgiana demanda una actitud esclarecedora, más difícil de conjugar el éxito. Este es, desde todo punto de vista, el valor más inmediato de este estudio debido al venezolano Guillermo Sucre.

Sucre, en su estudio, recorre la poesía de Borges guiado más por la pasión que por un prurito meramente confabulador de datos. El mismo nos lo pone de manifiesto al decirnos: «Debo aclarar, finalmente, aunque comenzando, que éste no es un trabajo de erudición. Quise, sobre todo, fundarme en mi experiencia personal con la poesía borgiana». Podríamos agregar a estas palabras inscritas en el prefacio de su trabajo que es de esta actitud de donde dimana el valor de su estudio; no existe otra actitud para un acercamiento auténtico a la poesía de Borges, y desde luego a ninguna otra, pero no cabe duda de que en el caso de la obra creadora de Borges esta necesidad se torna imprescindible. La poesía de Borges es en su obra un hecho en numerosas ocasiones cuestionado desde los más variados ángulos totalmente extrapoéticos. En medio de estas dos polarizaciones, lo esencialmente poético y los condicionantes extrapoéticos, se ha situado el hacer poético borgiano, y es en este marco de encontradas opiniones en el que profundiza el estudio de Guillermo Sucre, mostrándonos todas las contingencias que se han acumulado en torno

a una expresión creadora, contingencias en muchas ocasiones distorsionadoras y de las cuales no se encuentra ajena la actitud muchas veces asumida por el mismo Borges frente a su propia poesía.

El presente estudio de Sucre, publicado por primera vez en 1967, ha contribuido al conocimiento de la obra poética de Borges más allá del ámbito estrictamente hispánico, ya que fue traducido al francés y publicado en la colección *Poètes d'aujourd'hui* en 1971, y es desde todo punto de vista material insoslayable para el conocimiento de la obra borgiana en su totalidad.

Este trabajo de investigación poética se suma a otros realizados por Guillermo Sucre, entre los que se podría mencionar el trabajo sobre Paz titulado *Aproximaciones a Octavio Paz*, y su obra panorámica, *América Latina en su literatura*. A estos títulos podríamos agregar sus numerosos trabajos publicados en las revistas *Imagen*, *Eco* y *Plural*. Cuenta además con dos libros de poemas: *Mientras suceden los días* (1961) y *La mirada* (1970). Desde 1968 se desempeña como profesor de Literatura en la Universidad de Pittsburgh.—G. P.

ENRIQUE LIHN: *Por fuerza mayor*. Colección Ocnos, Barcelona, 1975.

Es éste el segundo poemario que la editorial Ocnos publica en España del chileno Enrique Lihn. El primero lo constituyó una selección de poemas debida a su propio autor, que, bajo el título genérico de *Algunos poemas*, resumía una serie de libros publicados con anterioridad por este poeta sudamericano que ha sido considerado como uno de los exponentes más significativos del panorama de la nueva poesía chilena y sudamericana en general. *Algunos poemas* incluía libros como *La pieza oscura* (1955-1962); *Poesía de paso* (1963-1966); libro con el cual obtuvo el Premio Casa de las Américas el año 1966 y que le valió el justo reconocimiento a que se hacía acreedora su obra fuera de Chile, donde ya gozaba de un sólido prestigio, como una de las voces más personales dentro de las últimas generaciones. Otros de los libros incluidos en ese libro eran *Escritos en Cuba* (1966-1967), *La musiquilla de las pobres esferas* y *Album de toda clase de poemas*, que aparecían como poemas inéditos, escritos entre 1968 y 1971. Este libro nos dio la oportunidad de conocer en España el dilatado quehacer expresivo que ha llevado a Enrique Lihn a una búsqueda por dotar a su expresión poética, que no se ha detenido, sino que, por el contrario, se ha marcado cada vez

límites más amplios en procura de una mayor exactitud textual de su carga emocional.

La poesía de Lihn ha estado siempre cruzada por una atmósfera de ironía que se ha ido perfilando en su poesía como un continuo cuestionarse la validez poética fuera de otros fines que no sean la realidad de su propia significación expresiva en sí. Esta característica se hace más patente en este último libro, *Por fuerza mayor*, «caracterizado por su insólita causticidad, repleto de hallazgos que combinan la ironía, la ternura, el sarcasmo y la violencia». En este libro se condensan, en apretada síntesis, todos los factores humanos que perfilan el entorno de la poesía de Lihn; entre estos factores parecen encontrarse hechos y circunstancias personales, que por su tratamiento poético se nos convierten en cifrados y secretos contextos de los cuales surge como única realidad la fuerza de su carga emocional, el valor del lenguaje capaz de autoconferirse su propia revelación dentro de una alquimia semántica que por momentos parece convertirnos en testigos comprometidos con una violencia que busca su propia destrucción, en «esa tierra de nadie» (que es la poesía), «pero un lugar común en que los polos se tocan».—G. P.

CONCEPCION GARCIA MORAL: *Antología de la poesía mejicana*. Poesía Literatura, Editora Nacional, Madrid, 1975.

Una antología es siempre un arma de doble filo, tanto para el antólogo como para el público lector; me refiero desde luego al tipo de antologías que no están circunscritas a períodos determinados ni a grupos significativos dentro de la creación literaria o poética, sino que abarcan un historial completo, un período temporal casi siempre demasiado amplio para ser resumido. Ante esta problemática las soluciones planteadas suelen ser variadas a la hora de seleccionar los nombres de quienes deben ser incluidos.

Concepción García Moral ha optado por una ordenación cronológica guiada por un criterio de lector, desde luego un lector atento, interesado por las obras y los autores del área marcada para ser antologada, en este caso la poesía de México. Otro punto que Concepción García nos aclara con respecto a su trabajo es que la presente antología «no está dirigida en ningún caso a los eruditos. Lo que con ella pretendemos es mostrarle al público en general, de una manera divulgativa y fácil, los grandes momentos y los grandes poetas que en Mé-

xico han existido». Tendríamos que agregar a lo dicho que también los que existen, ya que la antología abarca hasta poetas como José Emilio Pacheco y otros más recientes. El papel de divulgación que su autora le ha asignado a esta antología se encuentra plenamente confirmado. A través de ella el lector no informado o parcialmente informado puede formarse una idea totalizadora de la poesía mexicana, a la cual difícilmente tendría acceso en otras circunstancias como no fuera con la lectura de obras. La presente antología tiene el especial interés de resumir poemas aparecidos en otras antologías como también los aparecidos en publicaciones especializadas.

El libro se encuentra dividido en ocho apartados que abarcan desde la poesía precolombina hasta la nueva poesía mexicana. En él Concepción García ha preferido evitar un prólogo introductorio demasiado extenso, dándonos sólo una breve reseña y entrándonos de lleno en los poetas tratados y los poemas seleccionados, los cuales son acompañados de una breve reseña bibliográfica que nos informa sobre cada poeta y sus obras publicadas, lo suficiente para que estos datos no obstruyan nuestra relación con sus poemas.

No cabe duda que esta antología es de indudable validez para el conocimiento entre nosotros de un aspecto importantísimo del pensamiento creador de Hispanoamérica, muchas veces mal comprendido y poco conocido a nivel general.—GALVARINO PLAZA (*Fuente del Saz*, 8. MADRID-16).

INDICES

NUMERO 298 (ABRIL 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

LEWIS HANKE: <i>El significado teológico del descubrimiento de América</i>	5
ALBERTO GIL NOVALES: <i>Los arbitristas en el Trienio Liberal</i>	18
RAMON DE GARCIASOL: <i>Amor prosigo</i>	34
EMILIO GONZALEZ LOPEZ: <i>El teatro infantil</i>	44
ALVARO CASTILLO: <i>La ceremonia</i>	71
MANUEL CABADA GOMEZ: <i>El autor del «Libro de buen amor», crítico imposible de su obra</i>	82
CARLOS JOSE COSTAS: <i>Cuando Mauricio Ravel miraba a España</i>	99
GEORGE J. YOUNG: <i>Sade, los decadentistas y Bradomin</i>	112
JOSE ALCINA FRANCH: <i>La arqueología de Esmeraldas (Ecuador): una investigación interdisciplinaria</i>	132

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

CARLOS AREAN: <i>Joan Miró como expresionista</i>	163
ROBERTO CALVO SANZ: <i>Espronceda y su época</i>	168
ANNA W. ASHHURST: <i>Rubén Darío y Salvador Rueda</i>	177
JULIAN PALLEY: <i>La estructura onírica de «El enamorado y la muerte»</i>	190
MARTA PORTAL: <i>Narrativa indigenista mexicana de mediados de siglo</i>	196
ROSARIO HIRIART: <i>El arte de contar en Antonio Núñez</i>	207
JORGE VEHLIS: <i>Manuel Castilla: un país premiado</i>	211

Sección bibliográfica:

FERNANDO QUIÑONES: <i>Luis Felipe Vivanco y sus caminos</i>	218
EDUARDO TIJERAS: <i>Bartolomé de las Casas en el plano conmemorativo</i>	222
MANUEL QUIROGA CLERIGO: <i>Morgan y la sociedad primitiva</i>	224
ANTONIO MARTINEZ MENCHEN: <i>Don Quijote a través del Atlántico</i>	229
CARMEN BRAVO-VILLASANTE: <i>Russel P. Sebold: Cadalso</i>	231
LUIS ALBERTO DE CUENCA: <i>Cátulo y Juan Petit</i>	234
MARIO HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA: <i>Juan Manzano: Colón descubrió América del Sur en 1494</i>	238
SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA: <i>Martín Jay: La imaginación dialéctica. Historia de la escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social</i>	244
AUGUSTO MARTINEZ TORRES: <i>Libros sobre cine</i>	247
JOSÉ ORTEGA: <i>La narrativa española vista por Curutchet</i>	255
FERNANDO SAVATER: <i>Los veinte mil viajes de Julio Verne</i>	257
JORGE RODRIGUEZ PADRON: <i>Gustavo Correa: Poesía española del siglo XX</i>	260
MARTA RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ: <i>Anales de Literatura Hispano-americana</i>	262
GALVARINO PLAZA: <i>Notas marginales de lectura</i>	271

Dibujo de cubierta: ANTONIO FERNANDEZ MOLINA.

NUMERO 299 (MAYO 1975)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

JULIO CARO BAROJA: <i>Los majos</i>	281
ALBERTO TUGUES: <i>Blues</i>	350
FELIX GRANDE: <i>Narrativa, realidad y España actuales: Historia de un amor difícil</i>	357
VICTOR FERNANDEZ FREIJANES: <i>Memoria de M. C.</i>	373
LUISA FUTORANSKY: <i>Poemas</i>	382
DIEGO NUÑEZ RUIZ: <i>La filosofía positiva en el siglo XIX español.</i>	387

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

JOSE OLIVIO JIMENEZ: <i>Los estilos poéticos y el problema de la modernidad en la lírica española contemporánea</i>	405
MARIO MUÑOZ: <i>Los habitantes de Macondo y su periferia</i>	422
PEPE PIERA: <i>Recorrido último por Alfonso Canales</i>	433
CARLOS-JOSE COSTAS: <i>Bernaola, Halffter, Marco, De Pablo</i>	444
E. MENDEZ Y SOTO: <i>Piñera y el tema del absurdo</i>	448
GUIDO CASTILLO: <i>La poesía última de Luis Rosales</i>	453
JACINTO LUIS GUEREÑA: <i>Espejos y espejismos en Caballero Bernald</i>	466
OCTAVIO ARMAND: <i>Benedetti o la muerte como sabotaje</i>	470
CONSTANTINO LASCARIS: <i>Carlos Martínez Rivas</i>	474

Sección bibliográfica:

MANUEL VILANOVA: <i>Poetas de hoy y de siempre: Luis Cernuda</i> ...	477
ALVARO CASTILLO: <i>Cinco narradores rioplatenses</i>	479
ALFONSO REY: <i>Andrew Debicki: Dámaso Alonso</i>	483
CARMEN BRAVO-VILLASANTE: <i>Antonina Rodrigo: Margarita Xirgu y su teatro</i>	486
CARMEN VALDERREY: <i>Gerardo Gallegos: Los ritos mágicos. El vudú</i>	491
SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA: <i>Allan Janik y Stephen Toulmin: La Viena de Wittgenstein</i>	493
JORGE RODRIGUEZ PADRON: <i>La poesía de Rosalía de Castro</i>	495
ANGEL CAPELLAN: <i>C. B. Morris: Surrealism and Spain: 1920-1936.</i>	499
ROSA M. PEREDA: <i>Quiñonero/Baroja: Muerte, máscaras, asalto a la razón</i>	501
LETICIA ARBETETA MIRA: <i>Paul Valéry: Poemas</i>	507
GALVARINO PLAZA: <i>Notas marginales de lectura</i>	510

Dibujo de la cubierta: MIHAI SANZIANU.

ARTE Y PENSAMIENTO

MATYÁS HORANYI: <i>El mundo dividido de Washington Delgado</i> ...	519
HEBE N. CAMPANELLA: <i>La voz de la mujer en la joven poesía argentina: Cuatro registros</i>	543
ALEJANDRO PATERNAIN: <i>El hombre chimenea</i>	565
MARIA ISABEL BUTLER: <i>Relación hombre-naturaleza. Su expresión en la obra de dos novelistas contemporáneos: E. M. Forster y Miguel Delibes</i>	572
ANTONIO HERNANDEZ: <i>Carta irregular, con su letra, a Carlos Edmundo de Ory</i>	598
WALTER MIGNOLO: <i>La noción de «competencia» en poética</i>	605

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

MANUEL QUIROGA CLERIGO: <i>Sobre «Fundamentos de las ciencias sociales». Comentarios y notas al libro de Otto Neurath</i>	625
VICENTE CABRERA: <i>La imposibilidad del ser en «El tirano inmóvil», de Ramón Hernández</i>	641
DANIEL PINEDA: <i>Tres cartas inéditas de Juan Ramón Jiménez</i>	651
ROLAND FORGUES: <i>Todas las sangres, de José María Arguedas</i>	659
JORGE RODRIGUEZ PADRON: <i>Encuentro con dos narradores gallegos</i>	674
STASYS GOSTAUTAS: <i>Dos novelas colombianas en lituano</i>	684
AUGUSTO TAMAYO VARGAS: <i>Manuel Scorza y un neoindigenismo...</i>	689
REINE GUY: <i>Cultura y unidad según Eugenio d'Ors</i>	694

Sección bibliográfica:

MARIO HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA: <i>Francisco de Solano: Los mayas del siglo XVIII</i>	699
ELENA ANDRES: <i>Concha de Marco: Una noche de invierno</i>	702
MARIANO PESET: <i>J. María López Piñero: El análisis estadístico y sociométrico de la literatura científica</i>	704
CARLOS-JOSE COSTAS: <i>Tomás Marco: Biógrafo biografiado</i>	707
SANTIAGO GONZALEZ NORIEGA: <i>La concepción analítica de la filosofía</i>	712
ADOLFO NORDENFLYCHT: <i>Manuel Altolaguirre: Poesías completas (1926-1959)</i>	716
EDUARDO TIJERAS: <i>Una visión objetiva de la historia (Tuñón de Lara)</i>	718
CARMEN VALDERREY: <i>Emilio Orozco Díaz: Paisaje y sentimiento de la Naturaleza en la poesía española</i>	722
ENRIQUE JARAMILLO LEVI: <i>La mujer que sabía latín</i>	724
LOURDES ORTIZ: <i>Miseria y grandeza de la crítica literaria</i>	726
JOSE MARIA BERMEJO: <i>Ramón Nieto: La señorita</i>	729
AUGUSTO M. TORRES: <i>Sobre Fitzgerald y Woody Allen</i>	732
ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: <i>Soñada vida de René-Guy Cadou...</i>	738
JUAN DEL AGUA: <i>Razón y política en el siglo XVI. Fadrique Furió Ceriol</i>	740
GALVARINO PLAZA: <i>Notas marginales de lectura</i>	743

Dibujo de la cubierta: BENEYTO.

CONVOCATORIA DEL XIII PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975 DEL INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por decimotercera vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1975, con arreglo a las siguientes:

B A S E S :

- 1.º Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.
- 2.º Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.
- 3.º Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.
- 4.º Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y *curriculum vitae*.
- 5.º Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1975 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al señor jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3. España.
- 6.º El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1975.
- 7.º La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de 150.000 pesetas.
- 8.º El Jurado será nombrado por el señor presidente del Instituto de Cultura Hispánica.
- 9.º La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1976, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.
10. El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de 2.000 ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 50 ejemplares.

11. El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no será en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra.
12. El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.
13. El Jurado podrá proponer al señor presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados por orden de méritos.
14. De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a 1.000 ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.
15. No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1976, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el señor jefe del Registro General a su destrucción.
16. Se entiende que con la presentación de los originales, los señores concursantes aceptan la totalidad de estas bases y el fallo del jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las mismas.

Madrid, mayo 1975

PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO"

CORRESPONDIENTE AL AÑO 1974

La poetisa argentina MARIA JULIA DE RUSCHI ha obtenido el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1974 del Instituto de Cultura Hispánica, por su trabajo titulado «POLVO QUE UNE».

El Jurado, cuya presidencia la ostentaba don Dámaso Alonso, director de la Real Academia Española, delegada en don Luis Rosales, poeta y miembro de la Real Academia, estaba integrado por don Juan Ignacio Tena Ybarra, director del Instituto de Cultura Hispánica; don Héctor Rojas Herazo, poeta y escritor colombiano; don José Luis Prado Nogueira, poeta, premio «Leopoldo Panero» 1965; don José Alberto Santiago, poeta argentino, premio «Leopoldo Panero» 1972; don Ramón Pedrós, poeta, premio «Leopoldo Panero» 1973, y como secretario, el director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica, don José Ruméu de Armas.

MARIA JULIA DE RUSCHI nació en Buenos Aires (capital federal), en 1951, donde actualmente reside. Entre sus obras publicadas figura el libro de poesía titulado *Amanecer cerca*. María Julia de Ruschi, joven universitaria, es autora de varias publicaciones en revistas, así como del libro inédito *Biografía, ensayo y antología de la poesía de Sylvia Plath*.

Domicilio: Avenida del Libertador, 2.330, 2.º B. Buenos Aires (capital federal). República Argentina.

Entre las 196 obras presentadas a concurso, el Jurado acordó seleccionar como finalistas dos trabajos: uno presentado bajo el lema «Juego y símbolo» y titulado *Ejercicios de contrapunto*, y otro presentado bajo el lema «Nadie» y titulado *Caducidad del fuego*.

Conforme a las bases 13 y 14 de la convocatoria, se procedió a abrir las plicas correspondientes. Resultaron ser sus autores don Salustiano Masó, de nacionalidad española, y don Pedro Shimose, de nacionalidad boliviana.

PREMIOS DE POESIA "LEOPOLDO PANERO"

- 1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo *En vida*.
1964: Declarado desierto.
1965: JOSE LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo *La carta*.
1966: RAFAEL GUILLEN, por su trabajo *Tercer gesto*.
1967: AQUILINO DUQUE JIMENO, por su trabajo *De palabra en palabra*.
1968: FERNANDO GUTIERREZ, por su trabajo *Las puertas del tiempo*.
1969: ANTONIO FERNANDEZ SPENCER, por su trabajo *Diario del mundo*.
1970: FERNANDO GONZALEZ-URIZAR, por su trabajo *Los signos del cielo*.
1971: FRANCISCA AGUIRRE, por su trabajo *Itaca*.
1972: JOSE ALBERTO SANTIAGO, por su trabajo *Formalidades*.
1973: RAMON PEDROS, por su trabajo *Los cuatro nocturnos y una lenta iluminación cerca de Cherbourg*.
1974: MARIA JULIA DE RUSCHI, por su trabajo *Polvo que une*.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA

LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

Dirección, Secretaría Literaria y Administración:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Avenida de los Reyes Católicos. Teléf. 244 06 00 (232)

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas	\$ USA
Un año	1.000	24
Dos años	1.800	46
Cinco años	4.000	96
Ejemplar suelto	100	2
Ejemplar suelto doble	200	4
Ejemplar suelto triple	250	5

Nota.—El precio en dólares es para las suscripciones fuera de España.

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don

con residencia en

calle de, núm.

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de, a partir del número, cuyo importe de pesetas de compromete

a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, de de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas:

(1) Táchese lo que no convenga.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

FILOGIA

DICCIONARIO HISPANO-TAGALOG Y TAGALOG-HISPANO

Serrano Laktaw, Pedro

Prólogo de Ernesto Giménez Caballero.
(Edición facsimilar de las impresas en Manila en 1889 y 1914.)
Dos tomos en tres volúmenes. 13×19,5 cm.
Tomo I (volumen I). Peso: 500 g. 628 pp.
Tomo II (volúmenes II y III). Peso: 520 y 630 g.
1.396 pp. Rústica, con estampación en oro.
Precio de los tres volúmenes: 1.000 ptas.

PRESENTE Y FUTURO DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Actas de la Asamblea de Filología del I Congreso de Instituciones Hispánicas. Publicación de la Oficina Internacional de Información y Observación del Español (OFINES). Prólogo de Ramón Menéndez Pidal. Presentación de Gregorio Marañón.

Madrid, 1964. Dos volúmenes. 20×26,5 cm.
Volumen I. Peso: 1.250 g. 546 pp.
Volumen II. Peso: 1.060 g. 466 pp.
Con ilustraciones y mapas. Tela.
Precio de ambos volúmenes: 850 ptas.

LA ENSEÑANZA DEL ESPAÑOL EN LOS ESTADOS UNIDOS

Jato Macías, Manuel

Madrid, 1961. 24×16 cm. Peso: 130 g.
Precio: 45 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes
Católicos, s/n. Madrid-3

EDICIONES CULTURA HISPANICA

COLECCION ENSAYOS

POR UNA CONVIVENCIA INTERNACIONAL

Bases para una comunidad hispánica de naciones

AMADEO, Mario

Madrid, 1956. 14×21,5 cm. Peso: 400 g. 232 pp. Rústica.
Precio: 45 ptas.

UN JOVEN DE 1915 ANTE JOSE ORTEGA Y GASSET

AZNAR, Manuel

Madrid, 1970. 16×21 cm. Peso: 50 g. 20 pp. Rústica.

RASGOS NEUROTICOS DEL MUNDO CONTEMPORANEO

LOPEZ IBOR, Juan José

Segunda edición.

Madrid, 1968. 13×21 cm. Peso: 320 g. 252 pp. Rústica.
Precio: 150 ptas.

...Y AL OESTE, PORTUGAL

LORENZO, Pedro de

Madrid, 1973. 23×17 cm. 153 pp.
Precio: 230 ptas.

LAS CARTAS DESCONOCIDAS DE GALDOS EN «LA PRENSA» DE BUENOS AIRES

Coedición con la Casa-Museo Colón de Las Palmas de Gran Canaria

SHOEMAKER, William

Madrid, 1973. 23×17 cm. Peso: 480 g. 550 pp. Rústica.
Precio: 500 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes
Católicos, s/n. Madrid-3

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

BIMESTRAL

Director: Jesús Fueyo Alvarez. Secretario: Miguel Angel Medina Muñoz

SUMARIO DEL NUMERO 199 (enero-febrero 1975)

ESTUDIOS

En torno a los grupos sociales, su jerarquía y la noción de estructura social, por Juan Ferrando Badia.

La ideología de la aristocracia griega antigua, por Isidoro Muñoz Valle.

Las tendencias monárquicas en Italia, por Domenico De Napoli.

Sobre la naturaleza de la corrupción política, por Dalmacio Negro Pavón.

La jurisdicción constitucional de la libertad, por José Luis Cascajo Castro.

Doctrina internacionalista de Francisco de Vitoria (2.ª parte), por Teófilo Urdanoz, O. P.

NOTAS

El 24 centenario de Platón, por Jorge Uscatescu.

El marxismo como ideología del poder, por Ernst Topitsch.

Fórmula política y estructura social, por Francesco Leoni.

SECCION BIBLIOGRAFICA

Recensiones ☆ *Noticias de libros* ☆ *Revista de revistas*.

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

Presidente: José María Cordero Torres. Secretario: Julio Cola Alberich.

SUMARIO DEL NUMERO 138 (marzo-abril 1975)

«In memoriam»: *Rodolfo Gil Benumeya (1901-1975)*.

ESTUDIOS

Descolonizaciones ruidosas y recolonizaciones silenciosas, por José María Cordero Torres.

La Historia como lazarillo, por Camilo Barcia Trelles.

Población y hambre, por Camille Rougeron.

La diplomacia inglesa y el fin de la guerra civil española, por Michael Alpert.

Los componentes del Afganistán contemporáneo (II), por Leandro Rubio García.

Un quinquenio decisivo en la India: 1970-1975 (I), por Julio Cola Alberich.

Vicisitudes europeas, por Stefan Glejdura.

NOTAS

El shahinshah Reza Pahlevi en la actualidad mundial, por Rodolfo Gil Benumeya.

La nueva política de fronteras en Iberoamérica, por José Enrique Greño Velasco.

La OCAN, evolución de una Organización africana de integración, por Luis Mariñas Otero.

Cronología ☆ *Sección bibliográfica* ☆ *Recensiones* ☆ *Noticias de libros* ☆ *Revista de revistas* ☆ *Actividades* ☆ *Documentación internacional*.

SUSCRIPCION ANUAL: España, 650 ptas.; Portugal, Iberoamérica y Filipinas, 12 dólares; otros países, 13 dólares; número suelto, 150 ptas.

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

Publicaciones del CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cultura Hispánica-Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadrada con índices de epígrafes, personas y entidades cada año.)

Volúmenes publicados:

- *Documentación Iberoamericana 1963.*
- *Documentación Iberoamericana 1964.*
- *Documentación Iberoamericana 1965.*
- *Documentación Iberoamericana 1966.*
- *Documentación Iberoamericana 1967.*

Volúmenes en encuadración:

- *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición:

- *Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados:

- *Anuario Iberoamericano 1962.*
- *Anuario Iberoamericano 1963.*
- *Anuario Iberoamericano 1964.*
- *Anuario Iberoamericano 1965.*
- *Anuario Iberoamericano 1966.*
- *Anuario Iberoamericano 1967.*

Volúmenes en edición:

- *Anuario Iberoamericano 1968.*
- *Anuario Iberoamericano 1969.*

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados:

- Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados:

- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*

Volúmenes en edición:

- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*

Pedidos a:

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
Instituto de Cultura Hispánica. Avenida de los Reyes Católicos, s/n.
Madrid-3. - ESPAÑA

1950-1975

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por Dámaso Alonso

NOVEDADES

Maxime CHEVALIER: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. 426 pp. 420 ptas. En tela, 520 ptas.

Claus HEESCHEN: *Cuestiones fundamentales de lingüística*. Con un capítulo de Volker Heeschén. 204 pp. 260 ptas. En tela, 360 ptas.

Heinrich LAUSBERG: *Elementos de retórica literaria* (introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana). 278 pp. 400 ptas. En tela, 500 ptas.

Sergio RABADE ROMEO: *Hume y el fenomenismo moderno*. 474 pp. 500 ptas.

Angel GONZALEZ ALVAREZ: *Política educativa y escolaridad obligatoria*. 276 páginas. 240 ptas.

REIMPRESIONES

Vítor Manuel de AGUIAR E SILVA: *Teoría de la literatura*. 550 pp. 540 ptas. En tela, 640 ptas.

Roger L. HADLICH: *Gramática transformativa del español*. 464 pp. 480 ptas. En tela, 600 ptas.

Ludwig BIELER: *Historia de la literatura romana*. 334 pp. 300 ptas.



EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

HORA H



José Luis CANO: *Españoles de dos siglos: De Valera a nuestros días.*

Lorenzo GOMIS: *El medio media: La función política de la Prensa.*

Mijail ALEKSEEV: *Rusia y España: Una respuesta cultural.* Versión directa del ruso y prólogo: José FERNANDEZ.

Félix GRANDE: *Mi música es para esta gente...* (Ensayos.)

Julián MARIAS: *La justicia social y otras justicias.*

Luis DIEZ DEL CORRAL: *Perspectivas de una Europa raptada.*

SEMINARIOS Y EDICIONES

San Lucas, 21 - Madrid-4 - Teléf. 419 54 89

EDITORIAL TECNOS

O'Donnell, 27. Tel. 226 29 23. MADRID-9

Brusi, 46. Tel. 227 47 37. BARCELONA-6

Enrique LUQUE BAENA: *Estudio Antropológico-Social de un pueblo del Sur.* Prólogo de Julio Caro Baroja. A la corriente general de interés por las ciencias sociales, que con métodos más rigurosos se iniciara en nuestro país en los años cincuenta, ha acompañado en los últimos el más particular por la antropología social. El «trabajo de campo», la investigación directa, sobre el terreno, cuenta poco más de un lustro por lo que a realidades e investigaciones se refiere. Este libro es una contribución al —todavía— muy escaso número de publicaciones en esta dirección. La obra ha sido forjada en Andalucía oriental, donde radica la Universidad de Granada, de marcada vocación por las ciencias sociales, como hace resaltar Caro Baroja en su prólogo. El autor es, en la actualidad, profesor de Antropología en la Universidad Complutense de Madrid.

Enrique TIERNO GALVAN: *Sobre la Novela Picaresca y otros Escritos.* Se recogen en este libro tres ensayos absolutamente inéditos del profesor Tierno Galván —los que se refieren a la novela picaresca, la consideración sobre su proceso intelectual y el método marxista y el problema de la inducción—, así como otros conocidos ya por el público español. El trabajo «Sobre la Novela Picaresca» es el resultado de la ampliación de parte del curso que el pasado año dio en la Universidad de Nueva York en Madrid, sobre el tema. En las «Reflexiones sobre el proceso de mi evolución intelectual» se refiere, entre otras cuestiones, a los tres escollos que, al igual que otras personas de su generación, consiguió evitar a duras penas: el escolasticismo, en cualquiera de sus formas; el existencialismo, y quedar en simples epígonos de la generación del noventa y ocho. El estudio sobre «El marxismo y el problema de la inducción» es parte de la continuación de su libro «Razón mecánica y razón dialéctica».



EDICIONES JUCAR

Chantada, 7. Madrid-29

NARRATIVA

COLECCION LA VELA LATINA

- Eduardo BLANCO-AMOR: *La parranda.*
J. A. LABORDETA: *Cada cual que aprenda su juego.*
Xosé NEIRA VILAS: *Memorias de un niño campesino.*
Jean THIERCELIN: *Don Felipe.*
Thomas MANN: *Travesía marítima con Don Quijote.*
H. P. LOVECRAFT: *El sepulcro.*
Francisco CARANTOÑA: *La libertad de los tejones.*

COLECCION AZANCA

- Max AUB: *Pequeña y vieja historia marroquí.*
William BURROUGHS: *Las últimas palabras de Dutch Schultz.*
Gonzalo SUAREZ: *Trece veces trece.*
Mariano ANTOLIN RATO: *Cuando 900 mil Mach aprox.*
Félix GRANDE: *Parábolas.*
Carlos Edmundo DE ORY: *Basuras.*
J. M. ALVAREZ FLOREZ: *Autoejecución.*
William BURROUGHS: *Nova Express.*
John UPDIKE: *Parejas.*
William BURROUGHS: *Exterminador.*
Mariano ANTOLIN RATO: *De vulgari Zyklon B manifestante.*

BIBLIOTECA JUCAR

- Alfonso SASTRE: *Las noches lúgubres.*
Amós TUTUOLA: *El bebedor de vino de palma.*
VOLTAIRE: *El ingenuo.*
DOSTOYEVSKI: *Memorias del subsuelo.*
Vladimir NABOKOV: *El ojo.*
Gabriel CELAYA: *Lázaro Calla.*
Fiodor DOSTOYEVSKI: *Memorias de la casa muerta.*
Anne BRÖNTE: *La dama de Wildfell Hall.*

NOVEDADES FEBRERO SEIX BARRAL

BIBLIOTECA BREVE

Luis MARTIN SANTOS: *Tiempo de destrucción*. 510 pp. 450 ptas.
Victor ERLICH: *El formalismo ruso*. 46 pp. 490 ptas.
Hannah ARENDT: *La condición humana*. 432 pp. 400 ptas.
Guillermo CABRERA INFANTE: *Vista del amanecer en el trópico*. 240 pp. 190 pesetas.
Octavio PAZ: *El mono gramático*. 144 pp. 225 ptas.
Carlos FUENTES: *Cambio de piel* (Premio «B. B.» 1967). 504 pp. 330 ptas.
Rafael ALBERTI: *La arboleda perdida*. 338 pp. 325 ptas.

SERIE MAYOR (BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO)

Hugo FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna*. 398 pp. 325 ptas.
Jorge GUILLEN: *Cántico* (edición definitiva). 544 pp. 350 ptas.

NUEVA NARRATIVA HISPANICA

Eduardo MENDOZA: *La verdad sobre el caso Savolta*. 464 pp. 450 ptas.

**Solicite información a:
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.**

Provenza, 219. Barcelona-8 - Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4

ediciones ARIEL

presenta
su colección:



DIRECTOR: FRANCISCO RICO

ARIEL QUINCENAL

Enric J. HOBBSBAWN: *Rebeldes primitivos*, nº 90.
F. L. GANSHOF: *El feudalismo*, nº 94.
A. C. PIGOU: *Introducción a la economía*, nº 95.

HORAS DE ESPAÑA

General Vicente ROJO: *¡Alerta los pueblos!*

NUESTRO SIGLO POR DENTRO

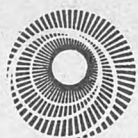
Robert HAVEMANN: *Autobiografía de un marxista alemán*.
Hernán VALDES: *Tejas verdes. Diario de un campo de concentración en Chile*.

OBRAS CLASICAS

Pierre POULAIN: *Elementos fundamentales de Informática*, 2 vol.

EDITORIAL ARIEL, S. A.

Provenza, 219. Barcelona-8. Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4



EDICIONES
DEMOFILO

Puerto de Maspalomas, 12 - 1.º 5.º

MADRID - 29

Teléf. 201 50 50

COLECCION ¿LLEGAREMOS PRONTO A SEVILLA...?

1. *Colección de cantes flamencos*, recogidos y anotados por Antonio MACHADO Y ALVAREZ, «DEMOFILO».
2. *Pepe el de la matrona*, recuerdos de un cantaor sevillano; recogidos y ordenados por José Luis ORTIZ NUEVO.
3. *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*, recogidas y ordenadas por José Luis ORTIZ NUEVO.
4. *Quejío: Infome*, colectivo de José MONLEON, José L. ORTIZ, Salvador TAVORA y Lilyanne DRYLLON.
5. *Pepe Marchena y la ópera flamenca*, y otros ensayos, por Anselmo GONZALEZ CLIMENT.

BARRAL EDITORES

Balmes, 159 - Teléfonos 218 76 62 - 218 76 66

Barcelona-8

EN LITERATURA EXTRANJERA: Gertrudis Stein: *Ser norteamericanos*.
Stanislaw Lem: *El Congreso de Futurología*.

EN NARRATIVA ESPAÑOLA: Juan Gil Albert: *Crónica general*.

EN NARRATIVA LATINOAMERICANA: Mauricio Vázquez: *Paréntesis*.

EN ARTE: Paul Gauguin: *Escritos de un salvaje*.

EN PSIQUIATRIA: Basaglia y otros: *Antipsiquiatría y orden manicomial*.

EN POESIA: José Lezama Lima: *Poesía completa*.

EN ESTUDIOS LITERARIOS: Robert Sklar: *Francis Scott Fitzgerald*.

Francis Jeanson: *Jean Paul Sartre en su vida*.

Y en todos los campos de las artes y las ciencias del espíritu
persiga a **BARRAL EDITORES, S. A.**
DISTRIBUCIONES DE ENLACE, S. L. - BAILEN, 18 - BARCELONA-10

EDITORIAL LUMEN

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52 - TEL. 214 52 72

BARCELONA-6

Museo de exorcismos, de Javier LENTINI.

Dieciocho cuadros y un epílogo componen un barroco contrapunto de la lucha entre el bien y el mal.

20 «boyards» *papel maíz*, de José ELIAS.

«Este es un libro de poemas de amor», dice José Elías, que se autodefine como un marginado. «Cuanto menos nos integremos a las reglas de ese juego, más amplia será nuestra insustituibilidad.»

Narrativa:

Olivia, de Olivia.

Historia de un amor adolescente bajo el signo de Lesbos.

Bolsillo:

Robinson Crusoe, de Daniel DEFOE. Traducción: Julio Cortázar.

TUSQUETS EDITOR

ROSELLON, 285, 2.º - Teléfono 257 48 40 - BARCELONA-9

Acracia

¿*Qué es la propiedad?*, de Pierre-Joseph PROUDHOM. Traducción de Rafael GARCIA ORMEACHEA (1903).

«La propiedad es un robo» es la respuesta, científicamente demostrada, por uno de los pioneros del movimiento anarquista.

Historia del movimiento macknovista, de Pedro ARCHIMOV. Prólogo de VOLIN. Traducción de Diego ABAD DE SANTILLAN (1938).

Historia del movimiento revolucionario anarquista en Ucrania, encabezado por Néstor Mackno, desde la revolución de octubre hasta su aniquilamiento por los bolcheviques en 1921.

El anarquismo en China, de Robert A. SCALAPINO y George T. YU.

Un análisis del importante papel que el anarquismo ejerció en China entre 1905 y 1920.

«*Mujeres libres*». *España 1936-1939*. Edición de Mary NASH. Serie «Los Libertarios».

Escritos, manifiestos, informes y artículos, escritos por miembros de la organización anarquista «Mujeres libres».

EDITORIAL ANAGRAMA

CALLE DE LA CRUZ, 44 - TEL. 203 76 52

BARCELONA-17

Mary McARTHUR: *Retratos de Watergate.*

Manuel VAZQUEZ MONTALBAN: *Cuestiones marxistas.*

BALZAC, BAUDELAIRE, BARBEY D'AUREVILLY: *Sobre el dandismo.*

Aaron LATHAM: *Domingos locos. Scott Fitzgerald, en Hollywood.*

Erich ROHMER: *Seis cuentos morales.*

Alexander WALKER: *El estrellato. El fenómeno de Hollywood.*

TAURUS EDICIONES

PLAZA DEL MARQUES DE SALAMANCA, 7

TELEFONOS: 275 84 48* · 275 79 60

APARTADOS: 10.161

MADRID (6)

EL ESCRITOR Y LA CRITICA:

Ed. de DOUGLAS M. ROGERS: *Benito Pérez Galdós.*

Ed. de ILDEFONSO MANUEL GIL: *Federico García Lorca.*

Ed. de RICARDO GULLON y ALLEN W. PHILIPS: *Antonio Machado.*

JUAN IGNACIO FERRERAS: *La novela por entregas (1840-1900).*

Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830).

AMERICO CASTRO: *Sobre el nombre y el quién de los españoles.*



Revista de Occidente

OBRAS DE REFERENCIA

Isaac Asimov

ENCICLOPEDIA BIOGRAFICA DE CIENCIA Y TECNOLOGIA

(La vida y la obra de 1.197 grandes científicos desde la antigüedad hasta nuestros días.)
800 pp., enc. en tela.

DICCIONARIO DE HISTORIA DE ESPAÑA

(Desde los orígenes hasta el fin del reinado de Alfonso XIII.)
Dirigido por Germán Bleiberg: 76 colaboradores.
Tres tomos, enc. en tela. 3.814 pp.

DICCIONARIO DE LITERATURA ESPAÑOLA

Edición dirigida por Germán Bleiberg y Julián Marías.
Con la colaboración de 24 especialistas.
Encuadrado en tela.
Apéndices de orientación bibliográfica y de literaturas catalana y gallega actuales.
1.280 pp.

Rudolf Grossmann

HISTORIA Y PROBLEMAS DE LA LITERATURA LATINO-AMERICANA

760 pp., enc. en tela.

El Arquero

De obras sueltas de

JOSE ORTEGA Y GASSET

Ultimos títulos publicados:

45. **Unas lecciones de metafísica**
186 pp.
44. **Prólogo para alemanes**
208 pp.
43. **Epistolario**
176 pp.
42. **Mirabeau o el político.**
Contreras o el aventurero
192 pp.
41. **Pasado y porvenir para el hombre actual**
200 pp.
40. **La redención de las provincias**
Escritos políticos, II.
304 pp.

Distribuido por:

ALIANZA EDITORIAL, S. A.

Milán, 38. Madrid-33

Urgel, 67. Barcelona-11

clásicos castalia

LIBROS DE BOLSILLO

Colección fundada por don Antonio Rodríguez-Moñino
Dirigida por don Fernando Lázaro Carreter

Una colección de clásicos antiguos, modernos y contemporáneos en tamaño de bolsillo (10,5×18 cm.). Introducción biográfica y crítica

Selecciones bibliográficas, notas, índices e ilustraciones

Volumen sencillo ... 90 pts. * Volumen intermedio. 120 pts.
** Volumen doble 160 pts. *** Volumen especial ... 200 pts.

54. DIEGO DE SAN PEDRO: *Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. Keith Whinnom.
- *** 55. LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria*. Ed. Juan B. Avalle-Arce.
56. MANUEL ALTOLAGUIRRE: *Las islas invitadas*. Ed. Margarita Smerdou Altolaguirre.
57. MIGUEL DE CERVANTES: *El viaje del Parnaso*. Ed. Vicente Gaos.
- * 59. AZORIN: *Los pueblos*. Ed. José María Valverde.
- *** 60. FRANCISCO DE QUEVEDO: *Poemas escogidos*. Ed. José Manuel Bleuca.

LITERATURA Y SOCIEDAD

Andrés Amorós, René Andioc, Max Aub, Antonio Buero Vallejo, Jean-François Botrel, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Maxime Chevalier, Alfonso Grosso, José Carlos Mainer, Rafael Pérez de la Dehesa, Serge Salaün, Noël Salomon, Jean Sentaurens y Francisco Ynduráin.
Creación y público en la literatura española, 276 pp. 11 × 18 cm. Rústica: 190 ptas.

Vicente Lloréns.

Aspectos sociales de la literatura española, 246 pp. 11 × 18 cm. Rústica: 190 ptas.

Aurora de Albornoz, Andrés Amorós, Manuel Criado del Val, José María Jover, Emilio Lorenzo, Julián Marías, José María Martínez Cachero, Enrique Moreno Báez, Pilar Palomo, Ricardo Senabre y José Luis Varela.

El comentario de textos 2. De Galdós y García Márquez, 320 pp. 11 × 18 centímetros. Rústica: 220 ptas.

José Luis Abellán, Jesús Alonso Montero, Andrés Amorós, Jesús Bustos, Jorge Campos, Luciano García Lorenzo, Pere Gimferrer, Joaquín Marco, José María Martínez Cachero, José Monleón y Antonio Núñez.

El año literario español 1974, 176 pp. 19 × 26 cm. Rústica: 300 ptas.

SERIE BIBLIOGRAFICA

Antonio Rodríguez-Moñino: *Manual de cancioneros y romanceros*, I y II (siglo XVI), tamaño 18 × 27 cm. Tela: 4.900 ptas.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 — MADRID - 10 — Teléfonos: 419 89 40 y 419 58 57

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO

LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00

MADRID

★

PROXIMAMENTE

GENEVIEVE BARBE: *Manuel Gómez Moreno en la perspectiva del 98.*

ROSENDO DIAZ-PETERSON: *Los orígenes de «San Manuel Bueno, mártir».*

MIGUEL DE FERDINANDY: *Felipe II en el espejo curvo de la historiografía moderna.*

ILSE ADRIANA LURASCHI: *Narradores en la obra de Juan Rulfo.*

DANIEL EDUARDO ZALAZAR: *Libertad y determinismo en la novela picaresca española.*

CARLOS M. FERNANDEZ-SHOW: *Fuentes hispánicas entre el Paraguay y los Estados Unidos.*

SAUL YURKIEVICH: *Visite Londres.*

CARLOS RAFAEL DUVERRAN: *Notas sobre poesía costarricense contemporánea.*

CARLOS AREAN: *Castelao como artista gráfico y Galicia como problema.*

NIGEL DENNIS: *Posdata sobre José Bergamín.*

★

PRECIO DEL EJEMPLAR:

100 PESETAS

27 OCT. 1993



EDICIONES
MUNDO
HISPANICO