Sección Bibliográfica

VICENTE ALEIXANDRE: *Poemas de la consumación*. Editorial Plaza & Janés. Barcelona, 1968.

«Tras el cristal la rosa es siempre rosa. Pero no huele.» Diría que este verso, perteneciente a un poema del nuevo libro de Aleixandre, es su condensación, su síntesis. O, procediendo a la inversa, su semilla, su grano germinal. «Tras el cristal la rosa es siempre rosa. Pero no huele.» El amplio ventanal da al jardín. Al otro lado del jardín, la calle. Más allá otro jardín y otra calle. Y una casa, y otra: la ciudad. En ella, el poeta desde hace años. Lustros. Décadas. Pero volvamos al jardín: lo preside un gran cedro que el propio poeta plantó. Y, acogidos al respaldo de la tapia, hay unos rosales que cada primavera instauran su milagro, al sol y al viento de la sierra vecina. ¿Cuántas primaveras ya? «Vinieras y te fueras dulcemente. Verte, y ya otra vez no verte.» Así la primavera, fugaz y renovada, en el rosal del jardín, vista ahora tras los vidrios de la ventana. Y la juventud, sólo fugaz, vista tras el cristal del tiempo.

¿Es un libro de nostalgias éste que trae en su título la consumación? Es un libro de conocimiento. Es un libro lírico: efusión de vivencias, transmisión de subjetividad, más que por el significado de las palabras, por el acorde que sostiene hermanados sonido y sentimiento. Motivo fundamental y humanamente comprensivo: el fin de la vida. Tema que importa, esto es: que lleva dentro, que nos lleva en su discurrir profundo.

Sólo a cierta altura de la vida es dable escribir una poesía tan honda, tan serena. Una poesía tan grave. Es poesía de *contemplación*. Pensamos en lo que decía Hegel de algunos poetas, dotados en el más alto grado de esa libertad que, en la pasión misma, permanecen independientes de la pasión. Serenamente, libre e implacablemente, el poeta hace poesía, no ya de la visión última —lo que sería desolación amarga—, no ya de lo que pasó —lo que sería un poema elegíaco—, sino de lo que le acontece en el momento de escribir: de él mismo pasando. Y de todos, pasando. Por eso es, a mi modo de ver, poesía lírica, pero también, en cierto modo, épica, porque está narrando una acción: la acción del tiempo sobre la vida humana. Y la narra desde sus mismas consecuencias.

Como desde dentro de un fanal que el tiempo encristala, el poeta ve el universo. Hay una barrera trasparente que no quita vista, pero sí crea distancia. «Tras el cristal la rosa es siempre rosa. Pero no huele.» Esa rosa es la juventud. La que poseyó el poeta, qué duda cabe, y la que seguramente se aloja en sus recuerdos, pero no es lo nostálgico el motor del poeta. No se ve renacer al hombre joven, ni se llora por él, irrepetible. Es la juventud en abstracto, lo que se canta, como un día, en otros libros del poeta, fue cantado el amor en su poderío de fuerza cósmica. Juventud, igual a vida. «Vida es ser joven, y no más.» Su conquista es tan plena que subvierte su propio orden y «asciende a los abismos» y «se despeña a los cielos.» Para su paso guardan estos poemas sus imágenes más puras, las más hermosas: «se fue, reina en las aguas, azor del aire, pluma». El culto juvenil es como un culto de exaltación de la materia viva. Porque si, como dice el citado verso aleixandrino, «vida es ser joven, y no más», tras la juventud todo es destrucción lenta, lenta consumación de la materia. Lo que hallamos coherente con la motivación de *En un vasto dominio,* libro en el cual la materia total y única del universo se incorpora a forma humana. Aquí, tras la cúspide juvenil, culminación de esa materia humanizada, comienza el acabamiento, hacia el «nacimiento último», otra motivación del mundo poético de Aleixandre que veo asimismo presente en el nuevo libro.

En efecto, para Vicente Aleixandre la muerte es un segundo y definitivo nacimiento, interpretación penteísta que enlaza con el erasmismo español del siglo XVI. Y si no, repárese en que el maestro Bernardo Pérez de Chinchón, al dedicar en 1535 su traducción de *Preparatio ad mortem,* escribía: «Cuando el hombre nace del vientre de su madre, entra en el vientre de la naturaleza, y cuando muere, es el parto de la naturaleza [...], es decir, que el hombre tiene dos nacimientos.» En los *Poemas de la consumación* se dice: «Pero quien muere nace»; «quien muere vive»; «bajo la tierra respiraré la tierra». Se da al suelo categoría de cielo, y el poema «El enterrado» insiste, tan expresivamente, en el tema:

La tierra germinal acepta el beso
último. Este reposo en brazos de quien ama
sin tregua, conforta el corazón. Vida, tú empiezas.
Sábana de verdad que cubre el alma
dormida, mientras los brazos grandes no desmayan
jamás. Tenaz vivo del todo
bajo un cielo inmediato: tierra, estrellas.

No podemos dar ningún sentido trascendente a la última palabra: *estrellas,* pues no se compadecería con la actitud del poeta ni con el

contexto: un cielo *inmediato*. Las estrellas completan en el poema la integración en el cosmos. Al fin y al cabo, ya la nueva ciencia del espacio nos va corroborando que la materia de los astros no es sino la misma materia terrestre, y aun la humana materia que el poeta Aleixandre ha visto siempre en su concepción del universo. Cualquier conocedor de la gran obra aleixandrina pondrá inmediatamente en relación este poema, así como los versos antedichos, con piezas como «Bajo la tierra», de *Mundo a solas* (extraordinario libro, menos frecuentado del poeta, quizá porque su primera edición fue limitada) o «El enterrado» (repetición significativa del título), de *Nacimiento último*. Y es que resulta difícil encontrar una obra tan coherente —dentro de sus diferenciadas épocas—, un mundo poético tan organizado y completo como el que pone en pie, a lo largo de cuarenta y cinco años, este admirable y gran poeta.

El clima del nuevo libro nos viene dado por un sabio escogimiento léxico. «Un oro devorado.» «Fenecidos labios.» «Peces putrefactos al fondo.» «Un desvaído sueño de oros vivos.» «Mi pensamiento lento se deshace.» A esto hay que añadir un procedimiento que llamaríamos de consecuencias ilógicas. Así, por ejemplo, cuando dice que los ojos «no brillan, pues supieron», la falta de inmediata correlación nos lleva a deducir precisamente que el saber (fruto de la experiencia y, por ende, de la edad) anula el brillo (muestra de lozanía juvenil). O bien: en los labios juveniles «el sol no quema, pero se desposa». Otra aparente incongruencia conducente a la comprensión de que el sol (el beso) no consume todavía la carne cuando hace bodas con la juventud, en el amor.

Procedimiento de gran fuerza condensadora es —incrementando el empleo que de él hizo en libros anteriores— la contorsión de la sintaxis, mediante elipsis, no concordancias, o repeticiones de un verbo en distintos tiempos. El alogicismo idiomático y el peculiar uso de la sintaxis en la obra de Vicente Aleixandre ha sido estudiado ya dentro del conocido libro de Bousoño. Sin embargo, no recuerdo que allí se comente el empleo de verbos en distintos tiempos, como por ejemplo: «Sí, yo canto... Pero nadie escuchaba», que nos hace comprender, sin otros elementos intermedios explicativos, que el presente (yo canto) es un pasado que se actualiza en el recuerdo, en tanto que el pretérito imperfecto (nadie escuchaba) es la decepcionada memoria de lo acaecido. Tampoco creo que se haya señalado la relación de un presente de indicativo con un participio, como en el verso: «todo persiste, o muerto», que refleja, mezclándolos, dos planos diferentes de recuerdo y realidad. Ni me parece que esté anotada antes la supresión del verbo ser en versos como: «Carcajada total que no es son, pero

vida», o bien: «Amar no es lumbre, pero su memoria.» En cuanto a la sucesión de diferentes tiempos de un mismo verbo, aunque no constituye novedad en esta poesía (recuerdo ahora el gran poema «La pareja», de *En un vasto dominio)* registramos dos muestras muy expresivas: «Mas no basta. No bastaría. Ah, nunca bastase», que recoge simultáneamente la comprobación de algo no dado en la medida precisa para colmar; de que, aun dándose, no hubiera colmado, y el deseo de que su continuidad fuese intensa y nunca bastante. Y también: «Una palabra fue o sería.»

Asimismo se da la falta de concadenación en las imágenes, manteniendo una mecánica de tipo superrealista, no desaparecida nunca del estilo de Aleixandre, ni aun dentro de sus libros alejados del superrealismo: «el barro como un guante», «la luz como unas pálidas mejillas», «un barco bogando en las espinas como olas».

Libro de sabiduría y de experiencia, aparece en él una suerte de poesía gnómica, con gusto, a veces, por lo paradójico. «Todos andan o corren, mas van despacio siempre / en el viento veloz que ahí los arranca.» «El dolor de vivir se funda en la experiencia de morir día a día.» «Quien pudo amar no amó. Quien fue no ha sido.» «La dignidad del hombre está en su muerte.»

En definitiva, el libro es fruto de unas meditaciones ante la consumación del vivir. Y esto podría inclinar a situarlo como un libro metafísico. Pero, a mi entender, no es metafísico en cuanto que no da a esa consumación una interpretación trascendente. Es una consumación física la que se constata, desde un límite. Y a este respecto me parece significativo que la palabra *límite* no se emplee sola en el libro, sino usando a la vez como sinónimo la palabra *borde*. En la metafísica podemos hablar de límites. El alma tiene límites, pero no tiene bordes. Los bordes se dan en los objetos y en los seres físicos. Es la materia humana la que, una vez más, se canta en esta poesía. Véase en estos cuatro versos condensada su peripecia erótico-vital:

Pero la carne es sueño
si se la mira. Pesadilla si se la siente.
Visión si se la huye.
Piedra si se la sueña.

La carne (materia de la vida) es sueño si se la mira (idealización del amor), pesadilla si se la siente (experimentación del amor), visión si se la huye (desamor o pérdida del amor), piedra si se la sueña (consumación y muerte).

Resumo. Estimo que este libro de Aleixandre —de mayor sobriedad, hasta lo esquemático, y de mayor serenidad contemplativa que

otros suyos— es una consecuencia congruente de dos concepciones suyas, razón de obras anteriores: la panteísta, de *Nacimiento último* (entre otros libros), y la materialista, de *En un vasto dominio*. No es exactamente un libro triste —pese a su tema—, es un libro grave. La muerte, que es silencio (porque, como dice el poeta, «para morir basta un ruidillo», pero ese ruidillo es «el de otro corazón que se para»), puede ser una palabra no dicha. Mas las palabras dichas por el poeta perduran. «Alguna vez, acaso, resonarán ¿quién sabe? / en unos corazones fraternos.» (Sí, nosotros lo sabemos, maestro Aleixandre: resonarán siempre, como las de los más grandes poetas.) En la gravedad del tema en la serena contemplación de las consumaciones, la palabra poética, que sobrevive a su creador, cobra peso moral y alentador significado.—LEOPOLDO DE LUIS. *(Rodón, 12. MADRID.)*

ENTRE LOS SINTOMAS DE EUROPA

Entre los síntomas de Europa, el médico y escritor gallego Domingo García Sabell señala y estudia tres: Joyce, Van Gogh y Sartre (1). El título del libro no es satisfactorio ni creo yo que responda a la verdadera propuesta del autor, que consiste en estudiar por separado, con mucho talento y una entonación predominantemente antropológica, a los personajes citados.

Joyce, Van Gogh y Sartre no son exactamente síntomas de Europa, sino más bien consecuencias de un proceso de la condición humana, llevada por ellos, en el orden que sea, a su culminación. Para considerarlos síntomas habría que establecer unas correlaciones geopolíticas. Los síntomas de Europa, probablemente, son más arcaicos. Joyce, Van Gogh y Sartre, tan próximos a nuestra sensibilidad, tan vigentes, tan al tope, no son síntomas; son ya directamente la enfermedad o, en todo caso, no son síntomas *todavía,* pues pienso modestamente que detrás de la locura y del pistoletazo de Van Gogh no hay nada más.

Puesto que el título del libro de García Sabell —sólo el título— nos trae complicaciones, es preferible reseñarlo como a obra inteligente y apasionada que contiene tres ensayos independientes entre sí y que tácitamente esbozan una fisonomía de la naturalza humana —y extrema— antes que europea. En este sentido —el único que importa ahora—, el libro de García Sabell es de considerable interés, y su irrup-

(1) GARCIA SABELL: *Tres síntomas de Europa.* Ediciones de la Revista de Occidente. Madrid, 1968; 235 pp.

ción, por ejemplo, en el mundo de Joyce, tan decantado y manipulado por eruditos y «febriles» de la especialización, no es obvia, sino que aporta una fusión entre los rastreos habituales de símbolos y significados esotéricos y la personalidad vivencial y cotidiana del propio Joyce. El conjunto es un arco tenso: advertimos al hombre —primero al adolescente— y su inadaptabilidad al medio, la tiranía de la vocación, el amor a la tierra y el rencor a la tierra, el prolongado exilio voluntario, la duda, la negatividad, la herencia alcohólica, la miopía, la sensibilización auditiva («Conocimiento y audición son para Joyce términos sinónimos»), las epifanías («La realidad superior mostrándose, en parpadeo, a través de la realidad inferior»), la vida como laberinto, dédalo, Dedalus, en cuyo seno se encuentra un secreto, es decir, una certeza; la vida como presente, como instante, como suceso («El *pecado* (2) de no vivir la vida tiene la penitencia de verla, continuamente, como cosa que desvaneció, como presente-pasado, como no-vida. Como no-ahora»); la descripción —nunca recalcitrante— del *Ulises,* sus asociaciones sutiles, el afortunado parangón con la *Odisea* («El Ulises griego *restaura* un orden perturbado. El Ulises celta *contempla* un orden perturbado»), todo esto lo desarrolla García Sabell, en el terreno de la erudición, en el terreno de la *pasión personalista,* casi trasmutándose biográficamente con la sustancia del libro, hasta llegar a conclusiones que denomina *la realidad total* y que proviene —dicha realidad total— de la inutilidad del gesto de Bloom —intermedio del espíritu de Esteban Dedalus y de la carne de Molly Bloom— de tender la mano a estos portadores de los elementos esenciales —la carne, el espíritu—, pues «lo que Joyce nos indica, por el hecho mismo de la inutilidad del gesto bloomiano, es que la síntesis sólo se alcanza interiorizando en nosotros mismos las tres actitudes». Y con la realidad total tendrá que luchar la capacidad de comunicación. De aquí los artificios formales. «He aquí la grandeza del *Ulises.*» Y el secreto de su vigencia y también, expresa García Sabell, el secreto de su final fracaso. Averigüemos en seguida este secreto del fracaso final. Aquí nos jugamos a Europa, al hombre, a la expresión artística. Nos jugamos mucho. Sigamos a García Sabell.

El paso siguiente está representado por Finnegans Wake *(El despertar de Finnegan)* (3). García Sabell lo entiende, si cabe, como una roedura más honda en la realidad, obra críptica que, con el tiempo y el estudio, ha ido cobrando belleza y significación. Desentraña su tipo de dificultades —argumentales, simbólicas e idiomáticas— y señala, dentro

(2) El subrayado es nuestro. Y cabe añadir que se trata de un pecado involuntario.

(3) Decimos tranquilamente «el paso siguiente». Y Joyce invirtió dieciséis años en componer *Finnegans Wake.* Pero son limitaciones inevitables de las reseñas de libros, este género menor que, no obstante, exige una cierta probidad y un cierto «desprendimiento».

de la fenomenología del lenguaje joyciano, dos graves fallas: que se trate de un campo semántico estrictamente personal y que esté montado no sobre puras y radicales vivencias, sino sobre saberes concretos. En resumen: «Lo que inventó Vico, por ejemplo, no fue el lenguaje, sino las ideas. Lo que Joyce inventa son los fonemas y no las ideas.» La desintegración del lenguaje, la intelectualización, conducen a la «mudez incomunicada», y este fue, según García Sabell, el fracaso final de Joyce que, en definitiva, sirvió a un sistema de ideas por modo críptico y levantó un edificio conceptual.

Parecería que Van Gogh dispone en estado virgen de toda la capacidad emotiva que se corrompió en Joyce. Pero tampoco es solución porque Van Gogh se pegó un tiro y, además, García Sabell no intenta un estudio comparativo ni se propone sistematizaciones que abarquen diversas actitudes.

Su largo estudio sobre Van Gogh, que en gran parte consiste en una impugnación de los juicios emitidos por la patología al uso —en el sentido de que la locura de Van Gogh excede las definiciones clínicas habituales— y en una entendida aproximación al cubismo y surrealismo pictóricos, así como determina los límites de estos ambiciosos aprehendimientos de la realidad, creemos que hay una supervaloración literaria y técnica que excede, por otra parte, las posibilidades de la pintura. No obstante, García Sabell tiene discernimiento especial para engarzar a Van Gogh en la organización de su teoría. Es la siguiente: «En efecto, *el cómo y el qué, la estructura y la función* (se refiere a la realidad) *apuntan al ser de las cosas.* En el ser de las cosas está *su esencia.* Por tanto, un artista que logre unir en su persona el ansia del *cómo* y del *qué* para tornarlos siervos unitarios de su obra habrá descubierto un camino nuevo en la nueva plástica. Habrá esencializado nuestro arte.» Esto supone radicalización vital. Y aquí queda inscrito Van Gogh. García Sabell busca una síntesis superior, busca la «liberación atada a un orden vital». Y cree que quizá los pintores «serán los primeros héroes de esa nueva y egregia aleluya». Nosotros carecemos de tal confianza en los pintores ni tampoco vemos claro, como lectores, el meollo cierto de la «egregia aleluya» o, en todo caso, cabe esperar ilusionados que García Sabell debele un poco más su idea de futuro, ya que capacidad antropológica, cultura, perspicacia y apasionamiento no le faltan en absoluto.

Queda Sartre. En la primera parte de estas notas previas, García Sabell alude a la náusea, a la angustia vital, al existencialismo y a la frase que, en cierto modo, lo resume todo: «El hombre es una pasión inútil.» Piensa García Sabell, y nosotros diríamos que de manera poco convincente, que «no importan sus ulteriores matizaciones» (los retoques pos-

teriores que Sartre diera a su doctrina), pues así, en su formulación inicial, fue asimilada por «unos y otros». Le preocupa a García Sabell el impacto de la doctrina antes que la doctrina. La angustia existencial «pudiera» ser una constante histórica, idea que no apoya García Sabell. Pero sí está seguro de que se trata de una moda con un fondo de exhibicionismo. Para él la exhibición es frustración. «*La angustia literaria, como oficio, es la impotencia disfrazada de fecundidad.*» Hay aquí negación general de Sartre y del existencialismo y un agudo comentario a *Les Mots,* pero desvirtuado porque García Sabell contrae cierta responsabilidad al negar, en estas «notas previas», la vigencia del existencialismo («Si de veras había un cierto oro noble entre la ganga estilística que lo tapaba, parece lógico suponer que ahora, en los finales, el buen metal lucirá en las manos del minero. Pero no es así»), en llegar a pronunciamientos totales y recorrer un camino crítico que va desde el principio —*La náusea*— hasta el final —*Las palabras*—, mientras que la *Crítica de la razón dialéctica* es descartada y dejada a un lado «por razones especiales». Se es perfectamente libre para dejar a un lado por razones especiales la *Crítica de la razón dialéctica,* incluso para escribir un par de folios —solamente— sobre Sartre, pero ateniéndose, claro, a un método que no equivalga a una radicalización crítica y absolutoria, es decir, el defecto de esta tercera parte del importante libro de García Sabell podría consistir en no ajustarse estrictamente al enunciado de «notas previas», mientras sus virtudes provienen de la inteligente visión Sartre (persona)-obra.—EDUARDO TIJERAS *(Maqueda, 19, 4.º. Parque Aluche. MADRID).*

LOS DOS ULTIMOS LIBROS DE RICARDO MOLINA (*)

Cuando aparezcan estas líneas, se habrá cumplido un año de la muerte del poeta cordobés Ricardo Molina, del cual, casi coincidiendo con su fallecimiento, aparecieron dos obras a las que dedico este comentario. Ricardo Molina, en cuanto a su residencia física, fue siempre un poeta provinciano, y por esta razón, y porque al parecer no tuvo, como otros *provincianos,* condición alguna de garrulería publicitaria, pasó en discreto aislamiento su no larga existencia, y en esa situación sigilosa —poeta verdadero, al fin— desenvolvió sus actividades literarias.

(*) RICARDO MOLINA: *Glosario andaluz.* Edición de Angel Caffarena, Málaga, 1968.
RICARDO MOLINA: *Misterios del arte flamenco. (Ensayo de una interpretación antropológica).* Sagitario, S. A., de Ediciones y Publicaciones. Barcelona, 1967.

Autor, en veinte años de dedicación, de unos cuatro libros de poesía, en las postrimerías de su vivir parece que advirtió la urgencia de irnos dando el caudal literario que conservaba inédito, quizá secretamente advertido por las acometidas más o menos frecuentes de la dolencia que padecía. Gracias a esta supuesta advertencia, entre 1966 y principios de 1968 (falleció en enero), nos entregó, que yo sepa, otras cuatro obras, dos de poesía y dos en prosa, especialmente referidas, las dos últimas, a dos de los temas que le eran fundamentalmente queridos: el andaluz en general y, en particular, el mundo del flamenco. A estas dos obras en prosa es a las que aquí me refiero.

Glosario andaluz

Recoge el *Glosario andaluz,* si no he contado mal, ciento catorce glosas de diversa extensión, divididas en cuatro partes que se titulan: «Estudios y paisajes», «Imágenes andaluzas», «Poesía y realidad» y «Silva». Si estos trabajos fueron antes publicados o no en la prensa diaria, lo ignoro, aunque cabe suponer que, efectivamente, lo fueron. Nada se indica al lector en esta edición, a la que falta (por impedirlo quizá la repentina muerte del escritor) alguna nota aclaratoria, y a la que sobra una considerable cantidad de erratas. Sólo figura una breve «Nota previa», de carácter lírico-laudatorio, escrita por Rafael León.

«Hasta los veintisiete años he vivido aislado. Vivir aislado no es vivir», decía Ricardo Molina en unas notas aparecidas en el número 11-12 de la revista *Cántico* (que fundó y digirió en Córdoba), y, sin duda, la conciencia de ese aislamiento y la necesidad de corregirlo le impulsaron hacia una creciente humanización (en su vida y en su obra), por la que había de transitar sin vacilaciones hasta su muerte. Frutos de ese afán humanizador, de ese aprehender la vida y sumergirse en ella, han sido su dedicación ejemplar al estudio del cante flamenco, su querencia de los temas cotidianos, y su dedicación al esclarecimiento y defensa del ser de Andalucía. A esto último pudiera decirse que, en general, se dedica en el *Glosario andaluz.*

«Defensa de Andalucía» se titula precisamente la glosa que abre el libro, y en ella, entre otras cosas, dice Molina: «Me parece que Andalucía (los andaluces), no se conoce a sí misma, porque la efusión superabunda y el recogimiendo escasea. No obstante, todos tenemos una "imagen" de Andalucía que, poco más o menos, responde al desdichado tópico de la "Andalucía de pandereta"» (p. 9). Y sigue líneas más abajo: «Dos escritores contemporáneos, el argen-

tino Anselmo González Climent y el vasco Julio Caro Baroja han atacado heroicamente ese gastado pero imperioso tópico de la "Andalucía de pandereta". Nosotros, los andaluces, nos hemos mantenido en vulgar y oriental indiferencia. Algunos, con torpe alarde patriótico, achacan a los extranjeros esa visión falsa y jaranera de nuestro país. ¡Qué injusta y superficial acusación! Somos nosotros, y no ellos, los que hemos inventado esa Andalucía de baratijas, y somos nosotros los que estamos obligados a destruirla» (p. 10).

Dentro de ese propósito general, son perceptibles, entre otras, las siguientes variantes temáticas:

a) Incursiones y comentarios sobre lo andaluz ideal, sobre el ser de Andalucía ontológicamente considerado, aspecto que puede estar representado por esa glosa inicial y por fragmentos de otras muchas a todo lo largo del libro. Cualquier tema (y es en esto Ricardo Molina buen discípulo del maestro de la glosa, Eugenio d'Ors) sirve al escritor para adentrarse en lo sustancial, sin perder nunca la sencillez de estilo. Alude Molina a las teorías que sobre Andalucía han expuesto los más diversos autores, y, sin perder el respeto al maestro, no olvida de calificar la de Ortega y Gasset como «la menos clarividente de sus obras» (p. 12).

b) La Andalucía agraria y el paisaje andaluz, a los que dedica glosas como «La campiña, solar de la pureza andaluza», de la cual son estas palabras: «Si hay una región en España con vieja solera cultural propia, es Andalucía. Los turdetanos o tartesios crearon cultura original, como los sumerios, los egipcios y los chinos. Hasta qué punto es original y autóctona la cultura andaluza lo proclama, mejor que nada, el hecho de que en el extranjero todo el mundo identifica lo español con lo andaluz. Lo andaluz es lo diferencial por excelencia» (p. 12).

c) La casa popular andaluza. Las dos glosas primeras de la segunda parte del libro están dedicadas al tema («Sus diferencias con la europea», «Extrovertimiento y fusión con la calle»), pero en torno a la casa y a sus dependencias y objetos encontramos otras muchas glosas («Desvanes y corrales», «Las macetas», «La cal», «La despensa de antaño», etc.) que declaran paladinamente la preferencia que por estos temas sentía el autor. Y aquí conviene recordar que una de las cuatro obras últimas a que he aludido al principio —la más breve de todas, un opúsculo con seis poemas— se titula «La casa». No hace falta insistir en que la humanización radical de la obra de Ricardo Molina aporta con este tema uno de sus más claros testimonios.

d) Los pueblos —y algunas ciudades, como Córdoba— y las formas populares que alcanza en ellos la vida social. Entre las glosas del

tema, figuran las tituladas «De las ciudades, los pueblos y sus moradores», «Comentario sobre los pueblos y su ámbito existencial», «Los pueblos andaluces y sus "fondos residuales"», «La decadencia de las visitas», «El casino viejo», etc. Defiende el autor «la estrecha y rumorosa convivencia de los pueblos» (p. 29) frente al aborregamiento deshumanizador de la vida en las ciudades, y se sitúa, por tanto, en la misma línea humanista que he destacado, rescatándonos siempre la íntima y mínima crónica de muchas realidades andaluzas que conoció en su decadencia final o que, en algunos casos, todavía alientan anacrónicamente entre las trepidaciones actuales.

e) La pereza, el ocio y otras notas y tópicos sobre el carácter andaluz. Sobre la primera, el autor no puede ser más concluyente: «En España, que Keyserling caracterizó como el mundo de la "gana", el andaluz ha sido definido como el hombre "que no tiene nunca gana" de trabajar, cuando en realidad lo que ocurrió con frecuencia es que no tuvo trabajo» (p. 33). En cuanto al ocio, remitiéndonos a las más puras fuentes clásicas, comenta Ricardo Molina la densidad espiritual y humana del ocio andaluz y las notables diferencias que existen entre él y el «ocio vacío» como el de ciertos pueblos hipertecnificados (página 31).

f) El cante flamenco. Este tema ocupa aquí unos cuantos comentarios que complementan o amplían algunos aspectos de las otras obras extensas del autor sobre el mismo asunto. Por ejemplo, las glosas «Exploración de la glosolalia flamenca», «La palabra "flamenco" ya era usada en el siglo XIII». El cante, además, afluye en muchas alusiones dispersas por la obra.

g) Los libros, la lectura y los lectores. De entre las glosas dedicadas a estos temas, merece destacarse la titulada «El libro y yo: digresiones y confidencias», que, entre otras cosas, contiene, en efecto, una de las más conmovidas confidencias que haya podido hacer el autor.

h) La literatura y la poesía. Las relaciones de lo literario con lo popular suscitan en Ricardo Molina alguna de sus más sugerentes glosas, tales «El español coloquial y los pueblos», «Poesía y metáfora del lenguaje campesino», «El hiperbolismo característico del habla popular», etc. El poeta y la poesía, genéricamente considerados, dan motivo al autor para insistir en la denuncia que ha formulado más o menos explícitamente en otras declaraciones. Aquí, al referirse al carácter de jaula que para la mujer tuvo la vieja casa andaluza, dice: «Su situación es muy parecida a la del poeta en la sociedad burguesa contemporánea, cuando se le estima un mero creador de belleza» (página 56).

i) Los escritores. Muchos son los que, con más o menos extensión, están aludidos o mencionados en las páginas del *Glosario andaluz,* desde Eugenio d'Ors («aquel gran amigo de Andalucía», p. 34) hasta Luis Cernuda («el sumo poeta andaluz del siglo» [p. 87]). La ponderación de Cernuda llega en Ricardo Molina a extremos de admiración superlativa: «Nadie ha cantado como Manuel Torre ni ha escrito como Luis Cernuda» (p. 124). Pero esta admiración no impide el justo aprecio de otros valores literarios, andaluces o no, como Pío Baroja, Juan Ramón Jiménez, Manuel Reina, García Lorca, Aleixandre, los clásicos (griegos, latinos y andaluces), algunos extranjeros, como Gide, etc.

j) La más variada silva («Silva», como hemos visto ya, se titula la última parte del libro), pues en la obra encontramos desde la sutil «Teoría del agradaor» (singular *tipo,* para ser cotizado en una civilización del ocio) hasta el descubrimiento de la naturaleza española del cigarrillo y la tortilla a la francesa.

El patriotismo andaluz del escritor, jamás le sugiere ninguna opinión que pueda ni siquiera parecerse al chauvinismo. La óptima demostración de la defensa de Andalucía es siendo andaluz integral, y el serlo implica, sabiendo con certeza el valor de lo propio, el reconocimiento completo de los valores de las otras tierras y patrias. No es propio del andaluz —parece decirnos el autor— el afirmarse negando a los demás.

Quien desee intentar una etopeya o un estudio del espíritu del poeta Ricardo Molina, tendrá necesariamente que adentrarse en este libro en que la glosa deriva frecuentemente hacia la confesión o la confidencia. Lo deseable es que salga pronto una segunda edición que esté liberada de la maleza de erratas que ahoga el texto de la edición presente.

Misterios del arte flamenco

Con el libro *Misterios del arte flamenco,* título cuya vaguedad y *comercialidad* quedan corregidas por el subtítulo («Ensayo de una interpretación antropológica»), obtuvo Ricardo Molina el Premio de Investigación de la II Semana de Estudios Flamencos de Málaga. Si no tan urgente, se trata de una obra tan necesaria como la ejemplar *Mundo y formas del cante flamenco* (Revista de Occidente, Madrid, 1963, escrita en colaboración con Antonio Mairena) y que completa a ésta, puesto que si en una el autor sistematizó, dentro de lo posible, el confuso panorama de la historia del flamenco y la descripción y el valor de sus formas o cantes, en esta que ahora comento se aplica a

una tarea más peliaguda: el esclarecimiento, desde un punto de vista en que se aúnan el rigor científico y la experiencia de los supuestos *misterios* del arte gitano-andaluz, que no son sino los problemas dimanantes de la ignorancia general acerca de las raíces socioeconómicas, telúricas, raciales, psicológicas y culturales en las que el flamenco bebió sus peculiares esencias. En una breve «Nota del autor», éste defiende la singularidad de su trabajo, cuando afirma: «En algunas obras, de las pocas que componen la menguada bibliografía flamenca, se encuentran alusiones parciales al tema. El problema que este libro plantea no es por tanto nuevo en su totalidad, pero en su totalidad nadie hasta ahora se lo propuso como tema definido de trabajo.»

El criterio sistematizador demostrado ya en *Mundo y formas del cante flamenco* se pone igualmente de manifiesto en este libro, pese a que su contenido material no es tan accesible a clasificaciones. Basta echar una ojeada al índice para advertir la clarificación general con que la obra está concebida. «El marco histórico-social», «Vinculaciones biológicas», «El habitat flamenco», «Grupos flamencos» y «Vinculaciones culturales» son las cinco partes en que se divide el libro. El punto de partida de toda la investigación de Ricardo Molina es la misma afirmación de que parte su notable obra anterior, es decir, la completa certeza de que el marco geográfico origen del flamenco se ubica en la Baja Andalucía: «Dentro del terreno un tanto inseguro de nuestros conocimientos del cante flamenco, lo único evidente, y que apenas necesita discusión, es que el fenómeno se inscribe entre coordenadas geográficas precisas. Geográfica y genéticamente hablando, el cante es un fenómeno estrictamente andaluz. Su patria es la que fue: Andalucía Baja, Andalucía Atlántica, el gran triángulo tartésico del Guadalquivir en su tramo terminal» (p. 20). Y, precisando aún más, añade: «Puede afirmarse sin lugar a error que la intensidad, la extensión y la autenticidad flamencas están en razón directa de la proximidad a Triana» (p. 21).

Quizá puede haber quien inculpe al autor de prurito científico; a mi parecer, no merece sino elogios el rigor con que Ricardo Molina establece cada una de las sucesivas afirmaciones que componen la aportación original de *Misterios del arte flamenco*. El sistema es similar en todos los capítulos y, dentro de cada capítulo, en cada uno de los apartados que los subdividen. En primer lugar, el autor aporta, en síntesis inteligente, las ideas que necesita de entre las más actuales teorías de la ciencia antropológica y sociológica, y, una vez apoyado en estas fuentes de valor genérico, aplica las autoridades aducidas a las particulares características del flamenco, bien conocidas para él por larga y cercana experiencia. Así (por poner un ejemplo), cuan-

do adopta las denominaciones de *ilinx* (vértigo) y *mimicry* (simulación), tomándolas de Roger Caillois, para definir dos características fundamentales del cante y baile flamencos; o cuando, en capítulo de los más extensos y brillantes de la obra, partiendo de las teorías de Baud y Ernst Kris sobre la *ergapolysis* y los fenómenos expresionales, concreta la relación de los mismos con el flamenco, y, en afirmaciones sucesivas, define lo que empíricamente puede estar al alcance de un buen aficionado, a saber: la no necesaria proximidad del cante y las condiciones vocales, la exclusión de lo bello o lo bonito como fines del cante y del baile flamenco («Acaso el único polo estético que les atrajo fue la "gracia"» (p. 91); el que «la variedad fisonómica del arte flamenco determina uno de sus rasgos fundamentales. En bloque puede afirmarse que es un arte gesticulador por excelencia» (p. 94); el hiperbolismo fundamental de este arte, en este punto en estrecha vinculación con las formas de vida típicas del Mediterráneo, si bien la singularidad no deja de serle propia de algún modo, puesto que tal hiperbolismo se resuelve, con características muy especiales, en lo que V. Gennep denomina *dramatosía* o *megalosía dramatizante,* concretada por Molina en el flamenco como *megalopatetismo,* «interpretable como una forma de "masoquismo" en su complacencia romántica en el dolor y el culto muy extendido al "sufrimiento"» (p. 99); y, como resumen de este capítulo, la división de las *convencionalizaciones* del flamenco en occidentales y orientales, atribuyendo a las de esta última procedencia la genuina naturaleza flamenca.

Igualmente destacable, dentro del mérito general de la obra, es el capítulo en que Molina estudia el *habitat* flamenco, en el que vuelve, en el campo ahora de la antropología, a un tema que, como he señalado al tratar del *Glosario andaluz,* figura entre sus predilectos: la casa. A él dedica el apartado «Moradas del arte flamenco», afirmando al final de su agudo estudio: «En la morada flamenca (interpretados en libre composición unitaria los diversos tipos de vivienda de modo que, así integrados, constituyan un "edificio imaginario") el eje doméstico presenta polaridad propia, si bien no exclusiva. Hay un "polo cósmico" representado por la cueva y en parte por la herrería y un "polo humano" que encarnan la taberna, el teatro, la sala de fiestas» (página 127). Las dos últimas partes del libro proporcionan a R. Molina ocasión para referirse a aspectos actuales del flamenco y especialmente a sus estructuras artístico-comerciales. La investigación, por otra parte, aun sin salir de su objeto propio, le lleva a determinar ciertos aspectos formales. Así, cuando con ocasión de tratar de la boda gitana, afirma: «O la alborea es síntesis misteriosa de casi toda la gama flamenca o las diversas modalidades flamencas proceden de

ella» (p. 162). Dentro del optimismo que sobre el presente y el futuro del flamenco parece mostrar el autor, señala la importancia que en el auge de este arte ha tenido y tiene el *snob* y en general la *moda*. «Esta —afirma— es altamente favorable al flamenco. El ambiente general donde triunfaron los impresionantes ritmos afrocubanos, africanos, "blues", "espirituales negros" y la música de jazz (que tantas afinidades presenta con el arte flamenco incluso en las etapas fundamentales de su historia) tenía que serle necesariamente propicio. Esto, sin contar las influencias músico-literarias que trabajan positivamente de manera ininterrumpida desde 1920 por lo menos» (p. 179). Contrasta este optimismo con la opinión que sostiene Fernando Quiñones, prologuista de esta obra, quien afirma que el arte flamenco ha entrado «en una crisis probablemente irreversible» (p. 11). Y es precisamente Quiñones quien prodiga al autor el mejor elogio que podría tributársele: «En realidad, y si ello no fuera tan feo como pretencioso, el título de este libro debería aparecer entre interrogaciones, ya que Ricardo Molina arroja en él una aclaradora luz donde la sombra reinaba y derriba aquí, en gran parte, muchos de los cacareados arcanos del flamenco» (p. 11).

Aun compartiendo este criterio elogioso, creo que no deben escapársenos algunas limitaciones fatales de la obra, derivadas paradójicamente de aquello mismo que constituye su mejor cualidad: su sistematización generalizadora. Tanto en este libro como en *Mundo y formas del cante flamenco,* Ricardo Molina llevó a cabo con imponderable acierto la tarea más urgente: la fundación de una estructura sobre la que cimentar con detalle los múltiples compartimientos del arte flamenco. A los flamencólogos entusiastas toca ahora describir en sus pormenores muchas de las zonas tan nítidamente deslindadas por Ricardo Molina, aunque en nuevo elogio de éste hay que decir que él mismo, en *Misterios del arte flamenco,* apunta ya cuáles deberían ser algunos de los más inmediatos trabajos: «el flamenco ha recorrido un ciclo evolutivo, que algún día estudiaremos con detenimiento» (p. 167); «la valoración verbal del flamenco constituiría un estudio sugestivo» (nota de la p. 168); «vestidos, juegos, deportes, religión (grado de religiosidad), locus urbano, etc., constituyen los principales símbolos "indicadores de la clase social". Habría que investigarlos en los flamencos, donde alcanzan enorme valor expresivo» (nota de la p. 169). Junto a estas tareas, una deseable, aunque nada fácil, *Historia de los grupos gitano-andaluces,* lo más completa y rigurosa posible, podría constituir otro tema de urgencia para fijar definitivamente aspectos esenciales relacionados con el flamenco, que Ricardo Molina trata, pero no agota.

Lamentamos, al cumplirse el año de su definitiva ausencia, la pérdida del poeta y flamencólogo. Y deseamos que, como defensor de Andalucía y como estudioso de algunas de sus más típicas formas culturales, la obra de Ricardo Molina tenga continuación en la misma línea valiosa en que él supo situar sus aportaciones.—FRANCISCO LUCIO *(Martínez Anido, 37. TARRASA. Barcelona).*

JORGE DEMERSON: *La Real Sociedad Económica de Amigos del País, de Avila (1786-1857).* Excelentísima Diputación Provincial de Avila. Instituto «Gran Duque de Alba». Avila, 1968; 163 págs.

Este libro aparece firmado por *Jorge Demerson* (y no Georges), quizá por haber sido escrito directamente en castellano, y acaso también para subrayar junto a su condición hispanista su modestia de historia menor.

La de Avila fue una de esas pequeñas sociedades de provincia, de importancia meramente local, pero cuyo estudio en conjunto, si fuese posible, nos daría una idea de la real penetración de las *luces* en el último tercio del siglo XVIII. Ya en la *Introducción* (pág. 8), Demerson califica de modesta a la Sociedad de Avila. No por ello es este estudio menos meritorio. Mucha erudición nos hace falta para poder trazar la Historia de España en sus últimas centurias (para no hablar de otras épocas).

Fuente de este estudio es un grueso legajo —grueso, pero incompleto— que se encuentra actualmente en la Casa de la Cultura abulense. Poco se sabía sobre esta Sociedad. Demerson no la encontró citada al estudiar la reunión de los cinco hospitales de Avila. Sin embargo, la cita Godoy en sus *Memorias* y de pasada Juan Martín Carramolino, historiador oficial de la ciudad de Santa Teresa. Podríamos añadir que la menciona Llorente en un artículo de enero de 1820, publicado en la *Revue Encyclopédique* (1).

A raíz de fundarse la Matritense se pensó en hacer lo mismo en Avila. Pero hasta diez años después, en 1785, no prosperó la idea. La primera junta se celebró el 24 de enero de 1786. Demerson, con buen acuerdo, no se limita a estudiar la vida de esta Sociedad durante los reinados de Carlos III y Carlos IV —lo que sería bien poca cosa—, sino hasta su desaparición en 1857. La insuficiente documentación y

(1) *Notice sur les Académies, les Associations littéraires, les Sociétés patriotiques, les Universités, Colléges, Séminaires, et autres établissemens* [sic] *d'instruction publique en Espagne, Revue Encyclopédique,* Janvier 1820, pp. 237-247.

los largos y frecuentes períodos de inactividad total de la Sociedad, no le permiten un estudio cronológico —lo que equivaldría a hacer la historia de Avila y de España durante tres cuartos de siglo—, sino temático. A lo largo de doce capítulos y tres apéndices, describe los orígenes de la Sociedad, su desenvolvimiento en el tiempo, su composición social y situación financiera, y su actitud con referencia a los grandes temas: beneficencia, higiene y medicina, escuelas patrióticas y enseñanza, agricultura, artes y oficios, caminos y urbanización, recepción del pensamiento impreso. Traza también algunas semblanzas de socios beneméritos, por desgracia referidas tan sólo a su actuación como tales. En los apéndices nos da una útil relación de socios, extractos de los Estatutos de las Sociedades Económicas (1835), y una lista de impresos mencionados en los documentos de la Sociedad abulense.

De 1786 a 1857, es decir, en setenta y un años de vida, la Sociedad no celebró sesión alguna durante un total de cuarenta y ocho, y en los veintitrés años restantes, en los que celebró sesión, se caracterizó por una extrema irregularidad, tanto en el número de juntas como en el de socios que acudían a ellas. Su autonomía duró poco: a partir de 1814, y más todavía con el restablecimiento de la Constitución de 1820, se convierte en un elemento más del engranaje administrativo oficial. El jefe político manda en ella: por eso no es extraña la larga interrupción de la Sociedad de 1821 a 1834, y que en lo futuro, en su composición social, abunden los funcionarios. Antes han predominado los eclesiásticos, algún noble y —con palabras del autor— «el elemento activo de la económica abulense fue lo que ahora correspondería a la burguesía desahogada, aun cuando no existía entonces la burguesía como clase: fabricantes, notarios o escribanos, propietarios, oficiales municipales, etc.» (pág. 40). Acaso el hecho de que la abulense fuese impulsada por una clase prácticamente inexistente, explica su escasa vitalidad.

Verdaderamente a partir de la introducción del liberalismo en España, las sociedades económicas se convierten en recuerdo del pasado, mantenido oficialmente, refugio de conservadores que no quisieran aparecer como reaccionarios. Son siempre útiles, sin embargo, incluso cuando su máxima virtud es la humildad de sus medios.

En el haber de la económica abulense se cuenta la organización de las *sopas económicas* en 1804, discutida solución a la terrible miseria del país, especialmente grave aquel año; la construcción de un lavadero en 1817, la propaganda en favor de la vacuna en 1819 —con aportación de 320 reales—; la creación o mantenimiento de escuelas de hilazas en 1790 y 1803-1808. En materia de agricultura, su actividad no pasa de intermediaria entre el pensamiento ilustrado y los campe-

sinos de la comarca, es decir, labor de vulgarización. Aportaciones técnicas, ninguna. Demerson cuenta con este motivo una muy curiosa historia. En 1817 la Sociedad recibe un modelo del trillo del señor Herrarte, enviado por la Económica de Valladolid. Un socio de Avila, don Juan Lorenzo Fernández, propone unas mejoras al trillo de Herrarte, y a pesar de que se demuestra experimentalmente la superioridad del trillo de Fernández, la Sociedad lo rechazó y se atuvo al modelo vallisoletano. «... don Juan Lorenzo Fernández se retiró a su finca de San Bartolomé de Pinares, donde meditó sobre la malicia de los hombres...» (pág. 91) (2). En materia de artes y oficios, la Sociedad contrata en 1804 a un maestro cerrajero, con poco éxito. Y con mencionar algún arreglo de caminos está hecho el balance de la Económica abulense. Pero, junto a estas realizaciones, muchos intentos fallidos por culpa ajena o propia. En cuanto al pensamiento impreso, Demerson concluye que «debían de leer poco nuestros abulenses» (página 115). La Sociedad sólo publicó sus Estatutos, en Madrid, en 1787, y al parecer no formó biblioteca.

En resumen, este libro de Demerson es un buen antídoto contra las generalizaciones grandiosas. Aunque sólo fuese por esto, debemos estarle agradecidos. El volumen lleva un prólogo de Pedro Laín Entralgo.—ALBERTO GIL NOVALES. *(Calle Vallecas, 4, 3.º A. MADRID.)*

RICARDO DOMENECH, NARRADOR

El lector de esta revista conoce bien la labor de Ricardo Doménech como crítico teatral: excelentemente informado, abierto siempre a las búsquedas y problemas que el teatro plantea en nuestro tiempo y —lo que es todavía menos frecuente— tan ponderado en sus juicios como abierto y progresivo en su tendencia crítica. Pero además de esta tarea (o fundamentalmente) Doménech es un narrador bien dotado que ha obtenido importantes premios y que publica ahora un libro de relatos bajo el sugestivo título de *La rebelión humana* (*).

El volumen comprende diez narraciones que poseen una evidente

(2) El trillo de Herrarte todavía se anunciaba en 1820. Vid. ANDRÉS HERRARTE: *Tratado del trillo económico;* el mismo: *Informe descriptivo de un arado limonero, reformado y presentado a la Real Sociedad de Valladolid por su individuo de mérito don...* Vid. también: JUAN ALVAREZ GUERRA: *Tratado de las reformas del trillo;* los tres títulos, publicados por la Sociedad Económica de Valladolid, y anunciados en *Miscelánea de comercio, política y literatura,* núm. 178, 25 agosto 1820, página 2/2.

(*) RICARDO DOMÉNECH: *La rebelión humana.* Taurus Ediciones, Col. Narraciones número 14, Madrid, 1968.

unidad de tono, lenguaje y estilo, además de la cercanía e incluso confluencia de temas. Encaja dentro de lo que hemos dado en llamar «literatura social» en su doble aspecto de testimonio de situaciones injustas y de protesta contra ellas. Concretamente, nos ofrece una serie de visiones complementarias acerca del campo español, o, mejor dicho, de la situación del campesino español en una amplia zona de nuestra geografía (¿Castilla?, ¿La Mancha?), verdadera «tierra desolada» a causa de la pobreza del suelo, la injusta distribución y la ineficaz explotación agrícola. El título —conviene advertirlo— no corresponde al de ninguno de los cuentos, según la costumbre habitual, sino que es el eje ideológico a través del cual podemos comprenderlos todos.

Especialmente interesante me ha parecido la primera narración: «Habla Simón Pacheco». En sólo once páginas tenemos aquí el germen de una figura humana realmente atractiva. El protagonista es un «maestro rural, hombre bueno, triste y solitario». Según la viejísima y eficaz fórmula, unos supuestos compiladores se limitan a ofrecernos los papeles que este hombre dejó a su muerte. Se trata sólo de 23 fragmentos numerados. Así pues, la estructura es de diario o «collage», con notas sueltas, citas, recortes de periódicos... No hay que decir que este procedimiento proporciona una notable ligereza al ritmo narrativo, sin necesidad de transiciones, a la vez que deja al protagonista en una semipenumbra muy favorable para la creación de una figura rica y compleja.

De los 23 fragmentos, me parece fundamental el segundo, no sólo para este cuento sino para entender adecuadamente todo el volumen. Es éste: «La rebelión humana es ese momento magnífico en el mundo en que un hombre, uno cualquiera, dice que no, que ya está bien de tanto estar mal la cosa. Decir no al presente es decir sí al porvenir. Hacen falta hombres nuevos en el mundo que digan sí al porvenir.»

Y se completa con el número 15: «La rebelión humana es decir sí a lo que se puede ser. La esencia de la rebelión humana, lo que la pone en marcha, es la conciencia de que se puede ser más de lo que se es, principalmente cuando lo que se es consiste en vivir en un mundo que no está hecho a la medida del hombre.» Así pues, lo que hace Simón Pacheco es una proclamación teórica del decir-que-no, que me recuerda la de Carlos Fuentes en su *Cambio de piel* (con las debidas diferencias), y la exposición de algunos ejemplos concretos.

Simón Pacheco lee las estadísticas sobre el hambre en el mundo y sobre los excedentes agrícolas y las anota en su diario. Siente la naturaleza de un modo hondamente enraizado en la realidad geográfica e histórica de nuestra patria. (Al fondo, la guerra, guerra entre hermanos.)

En ocasiones se percibe un regusto del Machado cantor popular: «Ay, mapa, ladrillo roto. ¿Quién te ha roto? ¿Y quién te ve?» (p. 21).

Estilísticamente, busca Doménech la sencillez, la desnuda concisión que supone ausencia de mala «literatura»: «Un valle. Un árbol. Pardas colinas a lo lejos. El sol. Un camino. Un hombre. He aquí una estampa que podríamos adornar con muchos adjetivos. Pero lo que yo me pregunto es: ¿Quién es ese hombre? ¿Adónde va?» (p. 21).

Este cuento es «social» pero también (respetemos la terminología aceptada) «intelectual». Sabe elegir citas literarias auténticamente significativas: los estoicos, un admirable fragmento de Alfonso X... Entre los clásicos españoles, como es lógico, Cervantes, en una de sus humanísimas frases: «porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio...». Es el aspecto de Cervantes citado ardientemente por Cela, hace poco, en la Academia Española; el mismo que ha inspirado los nobles sonetos de Ramón de Garciasol. Personalmente no puedo por menos de alegrarme de que algunos escritores españoles actuales sepan elegir así —humana y no arqueológicamente— a sus clásicos.

Simón Pacheco lee la *Biblia,* se preocupa por su patria, tiene ideas... Pero no es un símbolo desencarnado sino una figura humana que recibe reprimendas —excelente efecto irónico— por no fomentar suficientemente el deporte entre sus alumnos.

Nos gustaría saber más de este hombre, de sus reacciones ante otros libros, ante otros paisajes... Ya sé que el lector habitual no soportaría quizá esta estructura durante cientos de páginas. O quizá sí, ¿quién lo puede decir? Pero también sé que, como simple lector, este relato me ha sabido a poco. Y como crítico, aunque comprendo los problemas que eso supone, creo que constituye una primera versión de novela corta o novela que pueden tener gran interés.

Me he detenido, guiado de preferencias personales, en este cuento que se despega notablemente de los otros, a los que sólo de pasada voy a aludir. «La fiesta» es una estampa rural que hace vivir ante nosotros (sin describirlas expresamente) un medio y unas circunstancias que roza lo sentimental, pero sabe evitar este peligroso escollo. «El bracero» nos presenta la búsqueda de trabajo (¿qué adjetivo podríamos aplicarle?) con un ritmo progresivamente acelerado que desemboca en un estallido incontenible. El tema del éxodo, en sus diversos aspectos, constituye el lazo de unión de diversos cuentos: el deseo colectivo y sin perfiles concretos («La llamada»), la emigración por amor («Manolito y Rosario»), la vuelta al pueblo («Los gañanes»). Más alegre, más optimista que los otros es «El ladrón», en el que resuelve muy acertadamente la conversación entre un niño y un hombre.

Creo que «La buena suerte» no es más que la ampliación (muy lo-

grada, desde luego) de una noticia periodística a la que alude Simón Pacheco. «La decisión» es interesante por su uso discreto (quiero decir: sin espectacularidad llamativa) de la narración en segunda persona. El protagonista es un joven médico que cree en la ciencia como único apostolado y solución; pero la ciencia no lo resuelve todo, como vemos en un excelente final abierto... Muy parecida es la lección que se desprende de «Los tractores»: el problema del campo no es exclusivamente económico. Desde un punto de vista estrictamente literario, quizá sea éste el cuento más logrado de todos, sobre todo por su final, en el que las mudas cabezas que aparecen en las ventanas y en las puertas poseen un valor simbólico y una eficacia sugestiva realmente logrados.

Con un lenguaje muy escueto, Ricardo Doménech resuelve bien las dificultades del diálogo realista. Su mayor acierto reside quizá en los finales, en los que sabe rehuir el efectismo y dejar abierto un amplio campo a nuestra imaginación para que complete la historia. La dificultad mayor que plantea el tema consiste en el paso —en general, bien resuelto— de la perspectiva de los labradores a la del escritor, mucho más consciente y crítica.

El libro aparece dentro de la colección de narraciones de Taurus Ediciones, que ha prestado un eficaz servicio a nuestra literatura. El cuento sigue siendo —a nuestro modo de ver— el aprendizaje imprescindible para el novelista. Un público realmente aficionado a la narración, y no sólo a las propagandas absurdas de los premios, debería favorecer las colecciones de este tipo. Un reparo a todas ellas: el excesivo transcurso de tiempo entre un volumen y el siguiente aminora, indudablemente, las pérdidas económicas, pero impide también la formación de un público fiel a la colección y al género. Además de todo esto, la gran lentitud en la edición perjudica de modo notable el contenido mismo de la obra y su repercusión en el lector. Pero todo esto es predicar verdades en el desierto... En el caso concreto del libro que hemos examinado, echamos de menos la indicación de las fechas de estos cuentos que nos permitiese apreciar debidamente su valor y la evolución de su autor.—ANDRÉS AMORÓS *(Bretón de los Herreros, número 65. MADRID).*

CARLOS RAMOS-GIL: *Claves líricas de García Lorca (Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos).* Ed. Aguilar, Madrid, 1967.

A la gloria póstuma de Lorca han coadyuvado, como es de todos sabido, ciertas penosas circunstancias de signo no estrictamente literario. Parejamente a una corriente de mitificación del poeta granadino fundada en las razones señaladas, ha ido creciendo también otra basta bibliografía más o menos folklórica y prescindente en la que pretendía acreditárselo como una especie de ministro plenipotenciario de la gitanería ante los dioses del Olimpo. Sustrayéndose a esta doble —y equívoca— opción, no han faltado tampoco quienes, desde un principio —y aquí es preciso recordar, entre otros, a Angel del Río—, acertaron a vislumbrar un tercer Lorca menos gratuito y anecdótico, más relativizado e inusitadamente complejo.

La bibliografía lorquiana es, sin discusión, una de las más abigarradas de toda la literatura moderna. Es posible afirmar, sin temor a incurrir en exageraciones, que, entre los poetas de su generación, sólo Lorca ha sido estudiado con la asiduidad y la devoción reservada a los grandes poetas. En efecto, es un hecho que Lorca por sí solo probablemente ha dado origen a más estudios que el resto de los poetas de su generación en su conjunto. En estos últimos dos años, por ejemplo, han sido consagrados al poeta más de media docena de extensos estudiosos (1). Pero entre la inevitable morralla de tanta «efedericología» barata, comienzan a menudear, como se verá en seguida, los estudios y ensayos realmente dilucidadores que, al cabo de los años, permiten al lector acceder a un Lorca cuya poesía revela, más allá de todo su trillado pintoresquismo, un complejo simbólico significativamente ambiguo y variado. Es así que, simultáneamente con la importante biografía consagrada al poeta por Marcelle Auclair (2), acaba de aparecer en España este estudio crítico de Carlos Ramos-Gil que quizá sea el más penetrante, ecuánime y completo de cuantos hasta el presente se han escrito sobre el poeta.

El estudio consta de cinco extensos capítulos, titulados, respectivamente, «Metas y caminos de una poesía apasionante», «El eco de la canción añeja», «Los nuevos odres», «Atisbos de un mundo primario» y «El reclamo de la muerte». A lo largo de sus 334 páginas, el autor cumple puntualmente su promesa de dejar aparte, «siempre que no

---

(1) Aparte de los que más adelante mencionaré, en este momento me vienen a la memoria *Lorca*, Editions Universitaires, París, 1967, de CARLOS EDMUNDO DE ORY, y *Lorca, poeta maldito*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968, de Francisco Umbral.

(2) MARCELLE AUCLAIR: *Enfance et mort de García Lorca*, Editions du Seuil, París, 1967.

sea imprescindible, el pormenor simplemente curioso, la mera búsqueda de fuentes o los detalles secundarios». Omite, también, el habitual esquema biográfico. El resultado es una investigación destinada al lector que haya superado ya ese estadio informativo necesario e indispensable. El mundo erigido por la poesía de Lorca, en suma, cuenta más que esos exóticos arrabales por los que tanto gustan de merodear los federicólogos al uso, y el estudio concluye por resultar una suerte de minuciosa evaluación de prácticamente toda la bibliografía lorquiana anterior y un intento de cauta apertura hacia nuevos horizontes interpretativos.

En el primero de estos ensayos Ramos-Gil esboza las líneas generales de su trabajo, temas y formulaciones que encontrarán su adecuado desarrollo en los cuatro ensayos restantes de la obra. Es a partir del segundo, «Ecos de la canción añeja», en consecuencia, que el autor nos introduce de lleno en el campo de la investigación. Ramos-Gil comienza por establecer una necesaria distinción entre símbolo y emblema. «El emblema —según escribe el autor— es un símbolo fosilizado, el valor simbólico que en las creencias y supersticiones populares, e incluso en la literatura, se da a ciertas plantas, animales, colores, aspectos naturales, etc. La frontera entre el emblema y el símbolo es casi imperceptible, por cuanto el emblema es en realidad un símbolo gastado» (pág. 99). A partir de esta básica comprobación, el autor muestra cómo la parábola no sólo creadora, sino incluso vital, de Lorca puede ser reconstruida siguiendo la evolución de los emblemas tradicionales adoptados por el poeta en sus estadios iniciales y que, sometidos a lo largo de los años a intensas metamorfosis, terminarán por convertirse en las claves primordiales de su propio lenguaje simbólico.

Así es posible advertirlo en el estudio que el autor dedica al símbolo lorquiano fundamental, la luna, pasaje que por sí constituye un verdadero y ejemplar tratado de selenología, en el que no faltan documentadas alusiones a la tradición popular, a las religiones primitivas, a la simbología romántica, etc. En el *Libro de poemas* la luna ya aparecía como un motivo popular de significación sobrentendida tanto para el poeta como para el lector. La luna es árbitro y testigo de la ilusión, aunque simultáneamente la empañe. Se trataba, en todo caso, de una amenaza distante, ambiguamente indicadora de que la felicidad sobre la tierra está siempre en entredicho. «En los libros previos al *Romancero gitano,* el poeta va dejando cabos sueltos que nos hacen conjeturar que todos los atributos poéticos de la luna están netamente dibujados cuando Lorca compone su obra maestra. No quiere esto decir que el autor idease fría e intelectualmente esa economía lunar; sencillamente ha llegado a ella» (pág. 233). Pero a partir del

Romancero el poeta prescinde ya de la anécdota. Paulatinamente la luna se transforma en símbolo o personificación máxima del acoso perturbador de la existencia.

Esto se ve con claridad en su famoso *Romancero gitano.* Aquí la luna es ya «una potencia fatídica que espolea los impulsos de la vida y los anula en la muerte para que recomiencen tal vez su inútil y desvariado ciclo» (pág. 233). El *Romancero* marca en este sentido el punto exacto en que las fuerzas irracionales derrotan a los esquemas heredados por la conciencia y en que ésta, impotente para comprender por sí misma la realidad y la existencia en toda su complejidad, comienza a erigir sus propios mitos, sus explicaciones provisorias de esa realidad inaprehensible a través de los dogmas de la religión o las concepciones tradicionales. La poesía, en suma, se convierte, una vez más, en testimonio de la insolvencia radical de un modo determinado de pensamiento. En una naturaleza animada de poderes de vida y muerte que, poéticamente, excluye o no tiene en cuenta la intervención de una divinidad ultramundana, la luna pelada, verde y fría, es la imagen por excelencia del poder abominable de la muerte, y su fulgor siniestro (verde en el *Romancero,* blanco en *Poeta en Nueva York)* instaura una suerte de ámbito en que la muerte despliega sus poderes aniquiladores.

Ese orbe regido por la luna, en el que con aire de juego despreocupado todo parece al acecho, es, en resumidas cuentas, una máscara o una mitología *sui generis.* Lorca se vale de él para objetivar sus inquietudes y darles vida propia. La falsa imagen de un Lorca populista y folklórico proviene tal vez de que el poeta se ha servido de este ámbito lunar, como en el *Romancero* también de los gitanos y en *Poeta en Nueva York* de los negros, como meras cajas de resonancia de unos anhelos profundos y una desazón existencial que en el *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro* se reflejarían ya liberados de pormenores ocultadores. Todo poeta se forja su propia tabla de correspondencias y valores, y en ello radica precisamente lo que llamamos estilo poético. Estos valores y estas correspondencias, en el caso de Lorca, están tomados de la tradición. A través de ellos, Lorca nos traslada, tal vez sin proponérselo, a otros estadios menos sofisticados por la cultura y menos agostados por la razón. Paradójicamente, las fuerzas oscuras que emanan del cielo y el ambiente, hostigando a las criaturas (especialmente a negros y gitanos, seres primitivos e irracionales) y al propio Lorca, son positivas a su manera: contribuyen a realzar y aguijar las fuerzas de la vida desatando el río de las pasiones humanas.

Varios poetas de la generación de Lorca (Cernuda, más periférica-

mente Aleixandre, etc.) se mostraron particularmente obsesionados por la posibilidad de conseguir una realidad satisfactoria, en «un intento de recobrar una cierta inocencia paradisíaca, casi original, muy lejos de los conceptos y de la moralidad tradicionales» (3). En uno de sus primeros poemas el propio Lorca afirma que la tierra es «el probable paraíso perdido», un paraíso fundado sobre la base de la realidad casi exclusivamente percibida por los sentidos y, dentro de ella, en primer lugar, mediante la actividad erótica. No debe sorprender, en tal sentido, que algunos de estos poetas (y Lorca entre ellos) desembocaran en la homosexualidad (4). Por la misma época otro gran poeta, T. S. Eliot —poeta alejandrino (en sentido no peyorativo), como lo llama Curtius— intenta restaurar los vínculos abolidos con «los vestigios de una humanidad ligada aún a la naturaleza, a la tierra y a los astros, en contraste con nuestra religión espiritualizada en demasía y con nuestra vida desganada y rutinaria». Confrontado con Eliot, el poeta granadino revela su condición de cantor primitivo, local y limitado. Sin embargo, en su modo análogo de experimentar ese apremio y hacerse eco de la llamada conjunta de Eros y Thánatos está su propia grandeza.

T. S. Eliot está, incuestionablemente, en los antípodas de Lorca. Erudito e historiador de las religiones, todo está visto, en su poesía, a través de un tamiz refinado y de una perspectiva histórico-cultural de primer orden. En el caso de Lorca no corresponde suponer una inspiración erudita. Se trataría, por el contrario, de una recaída inconsciente. Este hecho es altamente significativo. Preso de su propia cultura, Eliot no habría ido más allá de la mera formulación de su nostalgia hacia una época —una cultura— ya irremediablemente condenada (5). Estaríamos en presencia de una crítica de la civilización moderna expresada mediante la legitimación indirecta de las formas de la cultura creada por esa misma civilización (las que Eliot emplea para la formulación de su crítica). La coyuntura de Lorca habría sido un afortunado avatar: los conocimientos literarios, en vez de amortiguar las resonancias añejas de su formación campesina, las habrían refinado y aquilatado (6). Esto nos lleva a la conclusión de que los matices lo-

---

(3) Cfr. J. M. Aguirre: «El sonambulismo de Federico García Lorca», en *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol. XLIV, p. 268 (octubre 1967).

(4) Pudorosamente Ramos-Gil se detiene cada vez que el desarrollo de la exposición va a desembocar en la inevitable comprobación —por vía de su creación poética— de la homosexualidad lorquiana, sobre la cual ya existen datos más que suficientes para acreditar la hipótesis como verdadera. Un magnífico estudio sobre el tema se encontrará en el trabajo de J. M. Aguirre citado en la nota anterior.

(5) Obviamente esto no implica un juicio de valor. T. S. Eliot es un poeta incuestionablemente superior a Lorca. Se trata sólo de una verificación de actitudes.

(6) Aquí se equivoca Francisco Umbral. En el caso de Lorca, más que de un poeta maldito correspondería, a mi juicio, hablar de un poeta primitivo.

calistas no pasan en Lorca de ser un mero instrumento. Lo realmente importante es que el poeta habría conseguido captar la mentalidad primitiva: revivir desde su interior la actitud mítica de los hijos libres de la tierra, el reflejo de un mundo en el cual la ciencia y la visión organizadas no existen todavía y todo parece estar envuelto en un velo de misterio. De este modo, ese característico sacudón que la poesía de Lorca provoca habitualmente en el lector podría entenderse como el resultado de la apelación de esta poesía a los estratos prelógicos de la conciencia.

Aquí conviene abrir un paréntesis y efectuar una acotación necesaria. No todo el esquema anterior aparece desarrollado en el estudio de Ramos-Gil, pero sí están en él virtualmente contenidos los elementos que posibilitan una interpretación de este tipo. Adscripto oblicuamente a la órbita del *new criticism,* el autor muestra una intransigente renuncia a dejarse arrastrar por las implicaciones derivadas de la trayectoria vital del poeta. Esto no es en sí pernicioso. Con sus *Claves líricas de García Lorca,* Ramos-Gil ha compuesto —como al principio de esta reseña anunciamos— una obra capital para la comprensión del mundo del poeta granadino, tal vez la más importante de cuantas integran a la fecha la vasta bibliografía lorquiana. Falta ahora el exegeta integral —simbiosis de historiador, psicoanalista, filólogo y técnico de las letras— capaz de realizar con Lorca algo similar a lo efectuado por Etiemble en el caso de Rimbaud, Harry Levin en el de Joyce o Harold Painter en el de Proust. Hasta tanto ese fenómeno improbable se produzca, la obra erudita, amena y sagaz de Carlos Ramos-Gil continuará disfrutando de su merecida condición de vehículo insustituible —a juicio de quien esto escribe— para una cabal comprensión de muchas insólitas facetas del complejo universo lorquiano.—JUAN CARLOS CURUTCHET. *(5915 rue des Erables, app. 26. MONTREAL. Canadá.)*

JULIO ORTEGA: *La contemplación y la fiesta (ensayos sobre la nueva novela latinoamericana).* Editorial Universitaria. Lima, 1968.

La lengua española ha recobrado en América desde hace unos años su belleza y su capacidad imaginativa gracias a la labor de unos novelistas que invaden hoy nuestra empobrecida península narrativa. Es el caso de afirmar que a estos novelistas se los encuentra uno, felizmente, hasta en la sopa: figúrense ustedes si la pasión ha alcanzado cimas sobrecogedoras que un diario madrileño ha señalado a Gabriel García Márquez como uno de los personajes «populares» del

año. Una suerte de orgasmo colectivo ha espoleado la actividad consumidora —que no me atrevo a llamar lectora— de nuestro público, hasta alcanzar cifras de venta que sobrecogen el ánimo: que por estos pagos, y con niveles de calidad artística que bordean lo extraordinario, se alcance tal difusión de unas novelísticas, no deja de ser excepcional. Sin embargo, obvio es decir que, cualesquiera que sean las razones, el fenómeno —no totalmente ajeno, a pesar de todo, a lo que desde siempre se ha llamado *snobismo*—, no deja de presentar un carácter marcadamente positivo. Y no dudo en calificarlo así porque se trata de una novelística de indudable interés: para mí, y como definición provisional, podría decir que se trata, en líneas generales, del hombre en la historia a partir de un lenguaje nuevo que defina mejor que en el pasado esa relación; y creo, además, que los novelistas que están posibilitando este nuevo entendimiento, estas nuevas coordenadas de un humanismo que quiere ser previsor, como todo arte comprometido en la aventura del hombre, son hombres de indiscutible talento y de una fidelidad tal a sí mismos que habríamos de incluir a alguno de ellos en una especie de martirologio laico: Julio Cortázar es una prueba concluyente de ello, porque en ningún otro se da, con perfiles tan acusados, la capacidad inmensa de fabulación y el dominio de un lenguaje que podríamos llamar «tradicional» y la paternidad de este engendro entrañable de *Rayuela,* esa aventura del espíritu que es como una vía de penetración por la que habrán de discurrir muchos de nuestros afanes futuros; pero ella, en sí misma, es un tanteo, con zonas entibadas de modo definitivo, si es que en arte puede hablarse de una consolidación *ad perpetuum,* y otras que son meros interrogantes.

El libro de Julio Ortega, como indica el subtítulo, gira en torno del tema apasionante de la literatura latinoamericana del momento. Consta de una nota introductoria, en la que el autor nos indica que en este libro sólo quiere mostrar una imagen parcial de la nueva narrativa, a la vez que promete para una edifición futura la inclusión de autores tan importantes como José Lezama Lima, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas y otros narradores más jóvenes; en el ensayo que viene a continuación establece Ortega, a modo de preámbulo, las coordenadas generales de esta narrativa, la diferenciación de la novela latinoamericana como género, y lo hace de un modo que requiere la lectura atenta, pero cuyo premio, al término de la misma, consiste en el conocimiento de las claves de este arte singular y arrollador. Disiento de Julio Ortega cuando afirma que el *nouveau roman* está en la textura narrativa de los autores que nos ocupan, pues creo, de una parte, que el *nouveau*

roman fue un arte de crisis y, como tal, con escasa capacidad fecundadora; de otra, estoy con el maestro Carpentier cuando afirma que el *nouveau roman* se opone por principio a las nuevas estéticas del continente narrativo americano (Véase *Cuadernos para el Diálago,* página 24, número 61). Mucho más difícil de admitir me resulta la posición de Ortega y de otros muchos ensayistas, de considerar la novela latinoamericana como un todo. Personalmente estimo que existen en la hora presente grandes novelistas latinoamericanos con preocupaciones estéticas, ideológicas y hasta funcionales de muy distinto calibre. Mucho mejor de lo que pudiera decirlo yo, lo precisaba Gabriel García Márquez en entrevista publicada en el número 237 de *Indice:* «El *boom* de la narrativa americana... —dice el autor de *Cien años de soledad*— tienen causas fundamentalmente políticas. Antes de que se produjera, había en América escritores tan valiosos como Cortázar, que empezó a escribir antes de 1950, o Carpentier, que lo hizo mucho antes, y nadie se ocupaba de ellos. Por otra parte, no se puede hablar de una novela latinoamericana, sino de diversos novelistas latinoamericanos, cada uno de los cuales sigue su propio camino. Cuba los ha conexionado, creando una conciencia americana.» Sobre el mismo tema, Carlos Fuentes declara a Emir Rodríguez Monegal: «Bueno, son muchos los motivos que me traen [a París]. Desde luego, escapar un poco del canibalismo ambiente en la vida cultural mexicana, propio no sólo de México, sino de toda América Latina. Creo que América Latina, como tú bien sabes, es una especie de Balcanes de la cultura, sobre todo en la vida literaria...», para decir al final de la entrevista que los críticos de Europa y los Estados Unidos insisten en «considerar la literatura latinoamericana como un todo». A lo que replica Rodríguez Monegal: «Lo que nos trae de nuevo al cosmopolitismo latinoamericano.» «Sí, sí —dice Carlos Fuentes—, sólo que hablamos de cosmopolitismo y se nos olvida lo fragmentados que estamos nosotros. Hay que crear un primer cosmopolitismo entre la Patagonia y el Río Bravo del Norte» *(Mundo Nuevo,* número 1, julio de 1966).

La segunda parte del libro constituye su aspecto más importante y es a mi juicio una excelente a la par que lúcida introducción en el mundo novelesco de diversos autores, estudiados a través de su única o únicas novelas o de la novela más representativa. Juan Rulfo con *Pedro Páramo,* Julio Cortázar con *Rayuela,* Gabriel García Márquez con *Cien años de soledad,* Mario Vargas Llosa con *Los cachorros,* Carlos Fuentes con *Cambio de piel,* Guillermo Cabrera Infante con *Tres tristes tigres* y Néstor Sánchez con *Nosotros dos* y *Siberia Blues,* han sido examinados, como decimos, con tanto ahínco como seriedad,

de tal modo que esperamos con impaciencia la nueva edición, ampliada, que se nos anuncia en la nota preliminar.

El libro viene avalado por un apéndice bibliográfico de gran utilidad.—ANTONIO NÚÑEZ *(Polígono C, 134. Moratalaz. MADRID-18).*

SYLVANUS G. MORLEY: *The Ancient Maya.* 3.ª edición, revisada por George W. Brainerd («An Appraisal of the Maya Civilization», por Betty Bell). Stanford University Press. 507 pp. + 102 láms. + 57 figuras. Stanford. 1968.

La aparición del libro de Morley *The Ancient Maya* en 1946, constituyó, sin duda, un acontecimiento de gran importancia, si no en el desarrollo de la ciencia mayística misma, sí, al menos, en la difusión y popularización de los conocimientos en torno a esta antigua civilización del Nuevo Mundo. A partir de entonces, las traducciones —la castellana es de 1947, en Fondo de Cultura Económica, México— y las reediciones y reimpresiones, tanto en inglés como en otras lenguas, se han sucedido casi sin interrupción, y a pesar de los veintidós años transcurridos, que pesan mucho en cualquier campo científico, pero mucho más en el de la historia antigua y la arqueología, la obra de Morley sigue siendo uno de los libros básicos para el estudio introductorio de la cultura maya, si bien las transformaciones a que ha tenido que ser sometida la obra original, hacen de ella, en la práctica, algo muy distinto del libro aparecido en 1946.

La edición que sirve de base para esta nota, corresponde a una nueva impresión de la tercera, aparecida en 1956, edición ya muy revisada y modificada por el doctor Brainerd y con una importante adición proyectada por él mismo, pero realizada, tras su fallecimiento, por Betty Bell, su colaboradora en la preparación de la revisión.

En términos generales, la obra de Morley que hoy tenemos en las manos, es una obra que ha perdido en buena parte el tono personal, sugestivo y entusiasta que tenía la redacción primitiva, ganando en seriedad y rigor, más en consonancia con los criterios de nuestro tiempo.

Muchos capítulos, sin embargo, han sido modificados muy levemente. Tales son, por ejemplo, los que se refieren a la conquista española de Yucatán o de El Petén, o los que tratan de la agricultura, la organización sociopolítica, religión, escritura, calendario, arquitectura o escultura de los mayas. Algunos de esos capítulos, no obstante, han sido resumidos total o parcialmente, para dejar posibilidades a una redacción más amplia para aquellos otros que así lo requerían.

Las modificaciones, sustituciones o ampliaciones más importantes del texto se refieren a aspectos tales como la clasificación lingüística; los orígenes de la civilización maya —la tabla 3 es enteramente nueva—; los capítulos relativos a los períodos Clásico y Posclásico —Antiguo y Nuevo imperios según la nomenclatura del propio Morley— que se han modificado profundamente en función de los nuevos descubrimientos y de las modernas orientaciones en cuanto a terminología e interpretación histórica; el capítulo relativo a la cerámica, donde las nuevas secuencias se han incorporado, dentro de una estructura cronológica muy diferente de la que se conocía hasta 1946 y en la que el sistema de datación radiocarbónico tiene una considerable influencia.

La incorporación de los resultados de descubrimientos tan sensacionales como el de los murales de Bonampak, obra maestra de la pintura maya, o el de la tumba del Templo de las Inscripciones de Palenque, viene a modificar no sólo el contenido del texto sino también su ilustración: las láminas 87 a 90 y 99 a 100 son enteramente nuevas, etc.

La incorporación de notas por capítulos y la actualización de la bibliografía hasta 1956, junto con el capítulo añadido por Betty Bell, resumiendo nuestros conocimientos actuales sobre la civilización maya, hacen de esta edición un libro casi enteramente nuevo.

Una labor de este género es, a todas luces, un trabajo enormemente delicado y difícil, que no resulta apreciable a simple vista, pero que es igualmente útil y aleccionador: es útil, por cuanto se pone al libro, así reelaborado, en condiciones de seguir viviendo por otros cuantos años, y aleccionador, por lo que significa de devoción al maestro desaparecido y respeto intelectualmente sano, es decir, no exento de crítica, hacia su obra.

As así que el trabajo de Morley, tal y como hoy lo contemplamos, es un libro que tiene a la vez toda la sabiduría de la madurez y todo el ímpetu de la juventud.—José Alcina Franch *(Seminario de Estudios Americanistas. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de MADRID).*