Sección bibliográfica

EL LABERINTO DE BRENAN

Volver la mirada atrás, sin ira, es revivir el pasado que ha ido conformando y confirmando nuestra existencia. El presente ya no es ayer y extiende su mirada sobre la proximidad del futuro. Ese momento del recuerdo es una manera—quizá la única que tiene el ser humano—de acercarse a la verdadera naturaleza de los seres y de las cosas. Es el miedo a la verdad, la angustia de la pérdida de las personas amadas, el gozo de los ratos felices y muchas más cosas. Pero la memoria va tamizando el paso del tiempo y cabe la fatídica pregunta, ¿por qué este detalle en apariencia insignificante martillea el cerebro y no aquel otro que pareció tan importante cuando tuvo lugar? ¿Debe un escritor, concretamente, ser fiel a la historia cuando decide escribir sus memorias?, o, por el contrario, ¿puede olvidarla y recomponerla en esta recomposición que es la escritura? ¿Qué nos interesa más que la obra literaria sea histórica o que la historia sea artística? A mí me parece que la aparición de este libro [1] afirma lo que ya venía siendo una sospecha: la necesidad de la destrucción de la imagen del escritor como ser sagrado. La devolución de la condición humana al arte y las letras. El escritor es, ante todo, y sobre todo, un hombre en un espacio y un tiempo determinados, la adquisición de la conciencia de esa premisa tiene que ser la base sobre la que se levante la validez o la invalidez de su obra para el mañana. El artista retorna a su ámbito primitivo, y es desde ahí desde donde levanta su voz para comunicarla al mundo, al que quiera escucharla. La divinización del intelectual por los demás mortales es consecuencia del terror del hombre a perder la huella del pecado original y retomar el estado de seres libres e independientes que no necesitan la apoyatura de nada para justificar la ausencia del padre. Este aspecto mágico de la relación escritor-lectores, en contra de lo que pueda parecer, es más perjudicial que beneficioso, pues supone a mi juicio la radical impotencia del hombre para hacer frente a la angustia de la existencia humana. La delegación de esta función es más comodidad que necesidad, en el sentido de que el hombre debe ser solidario de sus

[1] GERALD BRENAN: *Memoria personal, 1920/1975*, Alianza Editorial, Madrid, 1976.

semejantes, pero nunca suplantador de los demás, con o sin consentimiento de ellos. La moral será de esta manera más un ejemplo que la formación de un código donde las normas permitan y prohíban todo aquello que nadie se ha atrevido a afrontar personalmente.

A Brenan los españoles lo conocíamos, hasta la fecha, a escondidas. Autor de un libro prodigioso sobre la personalidad española, *El laberinto español,* su desconocimiento nos fue impuesto por quien consideró en los últimos cuarenta años lo que podíamos y no debíamos hacer—dicho sea de paso, ya va siendo hora de que alguna editorial se decida a su edición en España—. La *Memoria personal* es, pues, en primer lugar, el encuentro con un escritor del que apenas nada sabíamos de su existencia, que para mayor ironía residía y reside en España. Este primer nivel testimonial tiene su importancia, pues España es una palabra clave en la vida y en la obra de este hombre que eligió voluntariamente nuestro país para vivir y, quizá, para morir. Brenan confiesa que sin España todo hubiera sido de otra manera. Pero Brenan no vino aquí para estudiar los españoles y España. Esa interpretación es posterior y, en modo alguno, una intención apriorística. La literatura, el arte, son así, de nuevo, una consecuencia de la vida. Porque el libro, creo, es esencialmente la visión particular de una historia personal: la suya. Brenan llega a España con apenas veintiséis años y un cargamento de libros. En aquellos momentos no le interesa tanto el destino como la huida de un ambiente especialmente hostil y desagradable. No es una actitud nueva, la del intelectual que se marcha de una ciudad, de un país, que le hacen la vida desagradable. No lo es, y Brenan tampoco quiere que lo sea. Sabe que ha conectado con una tradición británica, la de los impenitentes viajeros, a la que rinde tributo. Un tributo emocionado y artístico, y con un convencimiento del que me parece solamente son capaces los británicos, pues hay que tener muchísimo valor para refugiarse en un pueblecito perdido y aislarse de un mundo por muy desagradable que éste resulte. Con casos como el que nos ocupa, yo entiendo perfectamente el Imperio Británico. Esta búsqueda de parajes exóticos y excitantes era una actitud típica de la época, que ha reaparecido en la nuestra, yo la interpretaría como una confrontación entre civilización y primitivismo. El hastío de una sociedad que todo lo da hecho y el encuentro de otra donde todo tiene que ser elaborado. Es obvio, por tanto, que al final del libro Brenan conecte con la sociedad hippye de Málaga, cuando ya es un individuo hecho y derecho. Es la vuelta a los orígenes. El retorno a aquel espíritu libertario y anárquico que le llevó a renunciar a una identidad que no quería, y a practicar un hacer lo que me da la gana sin tener que dar cuentas a nadie. La marginación voluntaria de Brenan toma el aspecto necesario para que se constituya en

eje creativo del libro, para que quede bien claro y apreciable que él hubiera sido otra cosa de haber continuado viviendo en Gran Bretaña, un país al que queda unido por amistades, libros y lengua. Los años felices vividos en Yegen, ya recogidos en *Al sur de Granada,* quedan interrumpidos por el conocimiento de Dora Carrington. A partir de ese punto todo es posible en la vida y en la obra de Brenan. Lo que antes había sido apacibilidad y orden se convierte desde ahora en borrasca e intranquilidad. El autor ofrece una escritura repleta de patetismo y sinceridad. Aquella mujer viene a ser como la lucha contra sí mismo. Brenan, que nunca había sido retórico y literario, lo es menos todavía. La vida queda disuelta en la literatura y el lector aisiste atónito a estas páginas de confesión, infrecuente en nuestra sociedad, en las que interesa más, como es evidente, la forma que el contenido. No es el espectáculo bastante deprimente de un hombre corriendo detrás de una mujer por medio mundo. Eso sería la anécdota, la visión insustancial y primera. Es el carácter anulador y agostador que dicha relación tiene, es la presencia de una mujer de la que Brenan no se atreve a decir estaba envidioso. Era el encuentro de un provinciano desconocido y una delicada mujer de mundo, sabia y astuta como heroína literaria y real. Su muerte fue para Brenan no un dolor ni un desconsuelo, fue esencialmente la liberación de una presencia que hacía incómoda la existencia. Que esto era así, lo confirma el conocimiento de una sobrina de Carrington en su casa de España, en la que Brenan cree revivir la relación con Carrington. Con cuánta amargura el viejo Brenan relata este nuevo encuentro con el espíritu de Dora. Escribir para Brenan es, de esta manera, analizar el curso de la vida, y la escritura revivir ese momento. La sinceridad y la indiscreción no son nunca gratuitas, pero la elegancia narrativa, el comedimiento expresivo y la naturalidad son como los elementos principales que hacen de la lectura de esta obra una operación gozosa de reencuentro con el entretenimiento y el humor, con el arte de escribir y de narrar, con la emoción humana de la confesión sin tabués ni trabas que dificulten su entendimiento. Brenan se convierte en personaje de sí mismo, y al lector llega un punto que lo que menos le importa es que le haya ocurrido a Brenan o no. Lo importante es que lo está contando, y todo lo demás, si ocurrió o no, si tuvo lugar entonces o más adelante, nada significa.

Me he referido a España y a Dora Carrington con especial atención porque ocupan un lugar destacado. Pero convendría hacerlo también sobre nuestra guerra civil, a cuyo estallido asiste Brenan en Málaga, a sus relaciones con el círculo de Bloomsbury, en el que lógicamente había de sentirse incómodo y con el que inevitablemente es injusto y arbitrario. Al desfile de personas, personajes y personajillos por las páginas

de la obra, gente artística y literaria de los que Brenan escribe con un desenfado admirable y encantador, y algunos nombres son: Virginia Woolf, Bertrand Russell, Roger Fry, Dylan Thomas y muchos más, quizá demasiados en alguna ocasión, tanto que a veces el lector se aburre en estas páginas. A su obra literaria en la que Brenan holgazanea con envidiable descaro, y es bastante divertido que siempre tenga entre manos un proyecto que luego abandona por otro y no llega a terminar nunca. Tendríamos que detenernos en los recuerdos de su familia, quizá los capítulos más conseguidos de *Memoria personal,* sobre todo el dedicado a su tía la baronesa Adeline von Roeeder.

Si Brenan había ofrecido en *El laberinto español* el análisis de un pueblo y la utopía de alguna izquierda española, es indudable que *Memoria personal* es la introspección del Gerald Brenan oculto o poco conocido. Este Brenan por Brenan, hoy ofrecido al lector español en cuidada edición de Alianza y apreciable traducción de José Luis López Muñoz, es el resumen de una vida honesta y limpia, en la que, como ya he advertido en otro lugar, se escribe porque se vive, como se ama y se bebe o se come. Hoy ya anciano Brenan sigue viviendo en España y promete terminar si tiene tiempo una antología de coplas españolas. ¡Qué viejo, el laberíntico Brenan! —*JOSE MARIA BERNALDEZ BERNALDEZ. (C/Pablo Casals, 6, 7.º D. MADRID-11.)*

CASI CRITICA A UN CRITICO: "CLARIN", LA CREATIVIDAD EN EL ESTILO DE LEOPOLDO ALAS

La heroica ciudad dormía la siesta. He aquí el comienzo de una de las mejores novelas del siglo XIX, debida a la pluma del notable crítico, cuentista y novelista más perezosamente olvidado en los últimos tiempos, tal vez ante la avalancha de unas generaciones que tratan de inventar nuevas formas en la novela y otros terrenos literarios sin dar su verdadero valor a todo lo que, pacientemente, ha ido configurando una cultura arrasada por irracionalismos concienzudos o por deformaciones inauditas.

Lo cierto es que en este año de 1976 se cumplen los setenta y cinco de la muerte de Leopoldo Alas «Clarín» y pocas líneas se han ocupado de hablar de su obra o de comentar su personalidad mientras otros aniversarios son profusamente anunciados. En *La novela corta,* número 250 del 2-X-1920, Andrés González-Blanco decía que «realmente Leo-

poldo Alas era un espíritu agudo, selecto y fino, que en muchas cosas se había adelantado a su época» y cita el reconocimiento que de ello hacía Azorín. A lo largo del juicio crítico que hace de algunas de las obras de Alas, González-Blanco se refiere a las opiniones en favor y en contra de «Clarín» por parte de Palacio Valdés, Valera y Ochoa en el primer apartado y el joven Maeztu en el segundo, sucesos lógicos en los preludios de un 98 que iba a traer para España más tragedias que los afectos o envidias de tipo literario. Parece, por todo ello, como si el paso del tiempo fuera dejando a unos y otros personajes fuera de una escena, al menos, histórica, dándonos la impresión de que lo importante es lo que «tenemos encima» o eso tan ambiguo a lo cual llamamos futuro. Todo esto nos inhibe de un acercamiento importante a pensadores, políticos y obras de letras de esa España que se ha ido quedando arrinconada en épocas que, efectivamente, es mejor no desenpolvar, al menos por ahora: lo cual no quiere decir que se haga preciso olvidar a los protagonistas que, con su actuación, nos legaron la visión más o menos exacta de una sociedad y de unas costumbres hoy extinguidas.

Leopoldo Alas y Ureña fue un espíritu inquieto, preocupado por las circunstancias de su tiempo y por la marcha de la cultura en una época en que el saber parecía algo de gran valor. Pero también es de destacar que su labor de crítico fue controvertida y, a veces, parcializante.

En otros aspectos obtuvo una Cátedra de Economía Política en Zaragoza, aunque luego pasó a desempeñar la de Derecho Romano en la Universidad de Oviedo. Convivió con sus paisanos de Vetusta durante largo tiempo, lo que le dio amplitud de conocimientos para escribir *La Regenta,* novela de costumbres y psicológica, en la cual precisa bien un ambiente que todavía podríamos ver hoy vivo en muchas capitales de provincia españolas, tales como Palencia o Zaragoza, e incluso el mismo Oviedo.

Tal vez por estos datos de amor a Asturias ha sido el Instituto de Estudios Asturianos del Patronato José María Quadrado (C.S.E.C.) el editor de la obra de Laura Núñez de Villavicencio, *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas, «Clarín».*

Obra profunda donde la figura literaria de «Clarín» es analizada con vigor y donde se estudia con detenimiento los varios aspectos (literarios, gramaticales y temperamentales) de la ingente obra comentada.

Consta el libro de tres partes además de introducción y conclusión. La introducción resalta fundamentalmente aspectos particulares de los temas clarinianos y explica los propósitos del trabajo, así, por ejemplo, dice que «la producción literaria de Alas, pese a la diversidad de sus géneros, constituye un orbe de palabras en el que predomina una consistente voluntad de estilo, y que puede ser estudiado como una cohe-

rente totalidad». El primer capítulo estudia las «formas lingüísticas portadoras de expresión»: la palabra, el sustantivo, el adjetivo y el verbo. Y como la misma Laura Núñez de Villavicencio indica en él se ocupa de «señalar de manera muy general algunos aspectos interesantes de su vocabulario, considerado en conjunto», estimando que «el sustantivo, el adjetivo y el verbo (son) las palabras portadoras de sentido». Ejemplo vivaz de la capacidad creadora dentro de un contexto de expresividad abierta y plena de contenido lo tenemos en muchos trozos de *La Regenta*: «Estaba a la sombra de robustos castaños que tenían la corteza acribillada de cicatrices en forma de iniciales y algunas expresando nombres enteros».

Este aspecto de «la expresividad y las estructuras sintácticas» es ocupado por el segundo capítulo del libro que comentamos, y nos parece la parte más importante toda vez que en él se analiza la composición de la frase, las estructuras enumerativas, las modalidades reiterativas y la reiteración de los estratos sonoros: esquemas fónicos y rítmicos. Advertimos la profundidad analítica del trabajo de Laura Núñez de Villavicencio y su perfecto conocimiento de la obra de «Clarín». Dice «la descripción de la ciudad de Vetusta (Oviedo), con que se inicia *La Regenta,* responde a esa estructuración sintáctica de gradación reiterativa, que logra un efecto pictórico como de un cuadro plástico animado, encerrado en un marco sintáctico artísticamente delimitado, a la vez que contiene indicios o alusiones temáticas...»

«La expresividad y el lenguaje figurado: símiles y metáforas» es el título del tercer capítulo distribuido en la naturaleza de la metáfora, el sistema metafórico de Alas, la representación física de las abstracciones y las analogías entre los objetos del mundo externo.

Coincidiendo con las apreciaciones, medio siglo atrás, de Andrés González-Blanco, en la conclusión del libro ahora comentado se nos dice que «la característica fundamental del estilo de Leopoldo Alas, considerado en su conjunto, es una extraordinaria fuerza creativa que se apoya, básicamente, en la capacidad de objetivación de su lenguaje».

Sirvan los antedichos datos como muestra del amor con que la obra clariniana ha sido estudiada y, a la vez, como reconocimiento a una labor que, a los setenta y cinco años de su muerte, parece poco estimada o recordada.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO. (Ciudad Puerta de Sierra II, Gredos, 4, 3.º, A. MAJADAHONDA. MADRID.)*

LEOPOLDO DE LUIS: *La poesía aprendida* (Poetas españoles contemporáneos), I. Valencia (Bello), 1975, 254 páginas.

Este volumen, digámoslo desde el principio, no pretende ser una visión exhaustiva de la poesía española desde 1898, sino que se limita a recoger una serie de trabajos publicados de modo disperso en revistas de España y América. Se divide en tres partes, dedicadas, respectivamente, a la época del 98, la generación del 27, y poetas del 36. La extensión de las partes y capítulos es distinta, como distintos son los momentos en que cada uno fue escrito e impreso.

No estamos sólo ante un poeta que habla de poesía de otros. El autor es un crítico amplio y profundo, de muchas y diversas lecturas, que no puede despojarse en su obra científica de su condición de poeta, porque esta última no es un aditivo o una toga.

Veintiocho capitulillos tiene el libro, división tan grande que nos libera ya de la monótona tarea de ir dando cuenta de ellos uno tras otro. Cabe otro acercamiento: ¿Qué pensamos nosotros, tras leer el libro, de la poesía que Leopoldo de Luis, aprehensor, ha aprendido? Desde Unamuno a Garciasol el campo es amplio, pero está bien cercado en estas claras páginas.

Inmanencia y trascendencia de la poesía: he aquí un posible título o lema para nuestro crítico y poeta. La poesía trasciende en cuanto es un paralelo—a veces hasta un sustituto—de la religión: es una ética y una metafísica; Juan Ramón Jiménez no es el único ejemplo. No obstante, para L. de Luis el poeta no debe quedar ahí: él prefiere los poetas inmanentes, la poesía como «palabra en el tiempo», reflejo de un tiempo vital, de unas realidades sociales; por ello es Machado quien nos da la lección del 98.

Este Machado, viajero de tercera, hombre del pueblo, se contrapone (sin enfrentamientos) a Juan Ramón. El primero, en un delicioso capitulillo de este libro, es el que viaja «ligero de equipaje», el segundo, viajero de los grises divanes y pulidas caobas de la primera clase, pasa por «ciudades ignoradas», esperando que le den algo suyo:

un reló encendido, un río, un puente viejo...

La preferencia por la poesía inmanente de que hablamos no supone, como no supuso en Antonio Machado, merma de la estética: un Guillén, un Aleixandre, pasan por el libro como demostración de que la poesía, para nuestro crítico, no es manifiesto social; pero la poesía,

como la vida, va cargándose de realidades con el paso del tiempo, y nuestros poetas contemporáneos han de abandonar su peritaje en lunas para convertirse en viento del pueblo, transformación que, nos dice el crítico, puede rastrearse en el último Guillén, frente a la posición de *Cántico*. (No olvidemos que los vientos son muchos, y de intensidad varia.)

Lo cotidiano es apreciado por el autor comentado: frecuentes referencias breves a Campoamor enlazan con las loas de Antonio Oliver y tocan fondo en la poesía hogareña de un Garciasol, para quien el amor puede quedarse, y se queda, en la mesa camilla, en la compañera de toda la vida.

Así, mansamente, mesuradamente, entre un Lorca y un Crémer, un Salinas y un Panero, van deslizándose los poetas leídos que han dejado una lección amada por el crítico: lección de arte, de estética, de literatura; pero también lección de vida, de ética, reflejo social.

El libro está ahí para leer lo que aquí no decimos no discutimos. Libre es cada cual de afirmar o negar, de quedar más o menos satisfecho o de acuerdo. La visión que lo trasciende y que lo informa es la que, brevemente, hemos pergeñado en nuestras líneas anteriores. Conociendo al autor, a nadie cabrá duda de que, además, es un trabajo honrado y discreto, también elegantemente mesurado.

Para la conciencia de una parte de nuestra vida estos libros son necesarios; felicitémonos por poder añadir éste a las otras valiosas contribuciones de Leopoldo de Luis a nuestra vida literaria y a nuestra vida, sin adjetivos.—*FRANCISCO MARCOS MARIN. (Facultad de Filosofía y Letras. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.)*

MISERIA Y ESPLENDOR DE UNA VERSION DE AUSIAS MARCH

Auspiciada por el poeta y emprendedor editor José Batlló aparece esta nueva antología de Ausías March [1], nombre, como el de tantos otros poetas catalanes de ayer—y de siempre, habrá quien agregue—, más adherido a la necesidad de respetar un hito resonante que hincado en la corporeidad de una experiencia lectora. No es nuevo el mal, y a su explicación pueden contribuir factores de un radio muy amplio que

[1] AUSÍAS MARCH: *Antología poética*. Edición bilingüe al cuidado de Juan Ramón Masoliver. «Los libros de la frontera», Barcelona, 1976.

se inicia en lo económico para acabar en lo lingüístico. Con ello no quiero decir que sólo de un extenso análisis global e interdisciplinario hubiese de desprenderse el vislumbre que iluminara las causas del distanciamiento que separa a la literatura catalana de la esfera cultural castellanoparlante. Tampoco me interesa rebatir el interés de su proceder en favor de un arcaizante provincialismo metodológico. Intento, simplemente, dentro de la brevedad concedida y mis inevitables limitaciones, no echar más leña al fuego de la confusión y evadir abiertamente una discusión reservada a mentes más lúcidas y alejadas. Tras plantear esta cuestión, estimo conveniente enjuiciar en qué medida el libro presente viene a suavizar la grieta entre el «nombre» Ausías March y nuestro conocimiento de su obra. Que el poeta no es una interrogación misteriosa para el lector castellano es algo que, indudablemente, cae por su propio peso. Basta una hojeada a la poesía castellana del XVI para comprobar de qué modo Boscán, Garcilaso, Herrera, Gutierre de Cetina y otros evidencian limpia huella del paso de Ausías March por la sensibilidad y la lengua. Tampoco han faltado ediciones castellanas del poeta desde la primera mitad del XVI, pudiéndose destacar junto a éstas la publicación en Valladolid, en 1555, de un poemario de March en versión original, con la sola ayuda de un glosario en castellano. Si a esto añadimos el planteamiento del trabajo de Masoliver, la impresión que se produce es la de una casi comunión pletórica entre la obra del gran poeta catalán y el ámbito castellano. Pero aguarden las objeciones. La antología, en efecto, aparte de un relativo bilingüismo (expresión que se aclarará más adelante), logra ofrecer un impresionante abanico de traductores, cuya relación no me resisto a transcribir: Baltasar de Romaní y Jorge de Montemayor, primeros traductores del poeta, junto con el llamado Anónimo de El Escorial, a un siglo más o menos de la muerte del autor del «Cant espiritual»; Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense (junto a ocupaciones más científicas, como su *Minerva, seu de causis linguae latinae,* halló tiempo para erigirse en excelente traductor ocasional); Francisco de Quevedo (autor de versiones de varios poemas en los márgenes de un ejemplar de la primera edición de Baltasar de Romaní); y, ya en nuestro tiempo, Félix Ros, Enrique Badosa, José Batlló, Juan Antonio Icardo y el propio Juan Ramón Masoliver. Aparecen los poemas en el orden refrendado por la autorizada crítica de Pere Bohigas Balaguer y Amadeu Pagés, y en él se inscriben las versiones de los distintos traductores, alternándose, pues, indistintamente y sin mención al pie de cada poema, lo que obliga a recurrir a la parte de notas para averiguar su identidad en cada caso. Pero como quiera que algunos traductores dejasen versiones incompletas de numerosos poemas (una constante es la no traducción

de las tornadas o codas finales en los primeros traductores), el lector suele encontrar espacios en blanco que abarcan estrofas enteras o, en una ocasión (poema LXXXIX), fragmentos de estrofa. Estas lagunas han de ser rellenadas con trabajos de otro u otros traductores, propiciadas por un nuevo y forzoso recurso a la parte de notas. Frecuentemente, es el mismo antólogo quien se confiesa autor, explicando cómo suplió tales carencias «limitándome a compaginar con el original lo demás del estilo de la traducción y no causar demasiado estropicio» [2]. Imagine ahora el lector la textura de un poema, como el ya citado LXXXIX, que combina versos de traductores tan distintos como Quevedo, Montemayor y Masoliver, alternando versos con y sin cesura, sin rima o con ella, en oscilante esquema silábico, aglutinando, pues, los «estilos» de individuos y siglos tan distintos y distantes. ¿Estamos ante un divertimiento erudito, máxime cuando Masoliver confiesa su deuda con el trabajo de Martín de Riquer? [3] Entonces las que se tornan enigmáticas son las palabras del prólogo: «Y, a qué negarlo, si por méritos de la extrema concisión del pensamiento, y ante esa lengua suya pétrea, de cantos aguzados y de modismos coloquiales, de sí efímeros, no siempre resulta de fácil comprensión para el lector de hoy, el lector catalán corriente, luego del lamentable eclipse del idioma escrito y de unos decenios en que educarse, en catalán, rayaba en heroísmo. Con otras palabras, que la traducción podía resultar útil vía de acceso, o aclaración de dudas, incluso a más de un lector catalán, para iniciarse en la poesía de Ausías March.» Es evidente que tal vía de acceso es sólo de utilidad restringida, si se trata atraer a ese tipo de lector corriente reticente ante las dificultades de un léxico y una sintaxis obsoletos, pues no han éstas de verse disminuidas con la paciente tarea de recomponer una temblorosa silueta del poeta a base de tamaño rompecabezas. Pero más que la caótica apariencia del libro—que a otros resultará atractiva; no niego su concienzuda cohesión interna—o, lo que es lo mismo, la exótica diacronía de una traducción disgregada en distanciadas lenguas funcionales, nos debería preocupar otra cosa: la teoría de la traducción y la experiencia poética que subyace a esta *Antología Poética.*

Quizá el término «teoría» sea inapropiado y no venga a aludir sino a una ausencia de atención a lo teórico, a una notoria despreocupación por la problemática de la poesía y su traducción. A riesgo de tropezar con más y más mediterráneos, no pudiendo ni entrar, por lo complicado, en un esbozo de definiciones coherentes (hay una abundante bibliografía sobre el asunto), es, sin embargo, necesario lamentar este

[2] Del prólogo de J. R. MASOLIVER. El subrayado es mío.

[3] *Traducciones castellanas de Ausías March en la Edad de Oro,* Instituto Español de Estudios Mediterráneos, Barcelona, 1941.

ataque a una característica constitutiva de la obra poética: su unidad, su redondez discursiva, esa condición de obra cerrada [4] que confiere al poema su identidad artística en tanto que cristalización combinatoria, precisamente opuesta a todo aquello que el poema *no es,* a pesar de la virtualidad presente en el haz posibilístico de los paradigmas. De un poema de March interesa aquello que *es,* no el placer, acaso innegable, que pudieran proporcionar las más variadas distorsiones [5]. Lo inevitable es la elección de *una* perspectiva de lector—que no es la misma para el historiador (arqueólogo de la literatura), el amante de la poesía, o el libre degustador de sensaciones más ajeno a la asunción de los graves riesgos de la subjetividad. La traducción, una vez admitida su posibilidad, tan discutible como necesaria [6], potencia el entramado de bifurcaciones en esa gran teleraña que alberga el enjambre de los posibles puntos de vista. Mas a la traducción, con todas sus naturales imperfecciones o sutilezas (ejemplos hay, aunque escasos, de versiones que superan el interés del original: piénsese en las de los poetas isabelinos ingleses), se le debe exigir ante todo la emulación del principio unitario que embarga la realidad estética de casi todo poema [7]. Pretender perpetuar la fabulosa hazaña de la llamada Septuaginta, según cuyo mito setenta traductores, encerrados en celdas distintas para acometer la traducción del Antiguo Testamento al griego, lograron producir la asombrosa coincidencia de setenta versiones totalmente idénticas, resulta demasiado hermoso e irrisorio. No se trata ya de cuestionar que cualquiera de los mencionados traductores fuera capaz de transportar el cosmos ausiasmarquista, de haberse afanado en ello, a la sensibilidad y el entendimiento de su época respectiva, sino de afirmar que ninguna de tales épocas hubiérase contentado con semejante dispersión de lenguas, estilos, pareceres. Hace bien el antólogo que sostiene concebir su trabajo «como un reconocimiento a esa proyección nunca menguada que la poesía de Ausías March ha tenido sobre las letras peninsulares», pero ¿no hay grave contradicción con el propósito antes expresado, el de facilitar el acceso a una obra que, estamos convencidos, mantiene una ardiente eficacia artística ante el auditorio contemporáneo? La pregun-

---

[4] Con todo el respeto para con la inteligente penetración de Umberto Eco en el arte moderno, creo que ésta es difícilmente aplicable a casi toda poesía. Otra cosa es el atractivo de obras antiguas en estado fragmentario y, en definitiva, el mecanismo intelectual que nos hace transmitir una insuperable belleza a una Venus griega decapitada.

[5] La sensibilidad moderna que se inicia con la Vanguardía es pródiga en esta estética de la reinterpretación a través de la distorsión. Piénsese en Picasso o en la poesía permutatoria de Juan Eduardo Cirlot aplicada a Bécquer.

[6] Véase el breve trabajo de OCTAVIO PAZ, *Literatura y literalidad,* Tusquets Editores, Barcelona, entre otros defensores de la radical posibilidad de la traducción.

[7] De enorme interés son experimentos como en el trabajo colectivo *Renga,* Joaquín Mortiz, México, 1972. Aúna en un poema colectivo versos de Octavio Paz (castellano), Jacques Roubaud (francés), Edoardo Sanguineti (italiano) y Charles Tomlinson (inglés). Muestra un discurso poético de muy específica coherencia, en donde el gesto se impone al producto.

ta que de esta ambigüedad se desprende tiene, posiblemente, más peso: ¿Cómo se ha de gozar, desde la perspectiva del no erudito, a un poeta tan distante en el tiempo (que objetiva, inexorable, lamentablemente sí existe) como March, bien desde el erotismo mítico que sugiere la distancia no salvada, voluntariamente o no, o bien desde una actualización que demuestre de qué manera la agobiada contextura del poeta no difiere, en lo profundo, de una tipología abrasadoramente atemporal? [8] Aquí, paradójicamente, la traducción trastrueca en virtud una de sus limitaciones fundamentales. Mientras que una versión de March para un hipotético lector catalán corriente de hoy no lograría deshacerse fácilmente de un molesto hedor a engendro del Reader's Digest, la traducción posibilita y demanda en todo momento, si es capaz de hallar a su genial intermediario, el replanteamiento de la actualidad de una obra. Para decirlo una vez más: No soy contrario, mi respeto al pasado me libre, a la inteligente colaboración que la crítica literaria puede prestar a nuestra comprensión de poetas de lenguas más allá de la nuestra. Mas pienso que, habida cuenta de lo lastrado y mediatizado que de erudición está el deleite poético en estos últimos tiempos [9], convendría no perder de vista que, por raro que parezca, y así como crótalo y cínife no fueron creados para el microscopio del entomólogo, la mayor—la mejor—parte de la poesía no nació deseando vivir apresada tras los densos lentes del erudito.

Pero concluir aquí tendría más de efectismo que de honestidad. La lectura del libro, con todo, es fuente de placeres numerosos, reunión de instantes felices, desgraciadamente intermitentes. Pero el vaivén es múltiple, pues Ausías March, tremendo, enmarañado poeta del amor y de la muerte, se debate en un vendaval de contradicciones, de senderos que se entrecruzan. No todo es irremediablemente metafísico, desde luego, y responde también al juego de retóricas y poéticas en todo tiempo inmersas, como el que le tocó vivir a este valenciano-catalán, entre Medioevo y Renacimiento, entre el dualismo cristiano, acentuado con el terror ante la aproximante muerte, y la tendencia de todo cuerpo sensible a la fusión de los placeres en las órbitas más distintas. Su vida fue un camino del amor a la muerte, grávido desplazamiento de un polo a otro polo. March bien sabía de la necesidad de equilibrar contrarios, el corpus de su poesía, empero, en su contradictoriedad, no deja de ser la sinuosa constatación del desgarro de un hombre sumido

[8] Exquisitas autosugestiones aparte, hay numerosos goces ante obras antiguas derivados de errores causados por la traslación de la perspectiva histórica. Las experiencias de Michael Riffaterre con lectores informantes, en la práctica de su estilística estructural, condujeron al postulado de dos frecuentes errores de apreciación, por adición u omisión.

[9] No es éste el caso de *Versión celeste,* Barral Editores, Barcelona, 1970, excelente antología de la poesía de Juan Larrea, con traducciones de L.-F. Vivanco, Gerardo Diego, Carlos Barral y el propio Larrea, en donde el polifacetismo contribuye a recrear aún más el universo del poeta.

en su cultura. Sabemos que hay amor, como hay poesía, para sacudir los sentidos, como otro amor, otra poesía, que se posa, imperceptible, en el espíritu. Quizá en lo más hondo del hombre no haya sino un quejido irreverente y melancólico ante la irreductible dualidad del individuo. Cierre así este comentario tan bella máxima de Ausías March, con traducción de Baltasar de Romaní:

L'arma per si contentament no.n tasta;
si fa lo cors, mas poch, e tost se gasta.
L'alma por sí no ha contentamiento;
el cuerpo sí, mas passa como viento.

BERND DIETZ. (Cercado del Pino, 29. El Sauzal. TENERIFE.)

HORACIO CONTINUA EN ESPAÑA

Uno de los países europeos en que el genio de Horacio ha sido más amplio y devotamente comprendido es, sin ninguna duda, España. Nuestro Marcelino Menéndez y Pelayo dedicó dos volúmenes a probar esta afirmación, dos tomos que él llamó *Horacio en España* (Madrid, 1885[2]).

Infinidad de traducciones de la obra completa o parcial del venusino, además de un interminable catálogo de imitaciones, sirven como palpable muestra de su presencia en las letras españolas. A través de los siglos, Horacio ha sido interpretado por cada época en un sentido y forma diferentes, pero su poderosa y atractiva personalidad ha superado metros, palabras y esclavitudes cronológicas para sobrevivir a todo particularismo y al dogmatismo de sus hermeneutas. De todos y de nadie, Horacio sigue ahí, libre en su nube de artificio, invitándonos a descubrir en él nuevos paisajes, nuevas combinaciones. Horacio continúa.

La continuación horaciana que nos ocupa la ha llevado a excelente término Javier Roca Ferrer, filólogo catalán, dentro de la colección *Palabras de Siempre,* de la barcelonesa editorial Lumen (1975, lix + 190 páginas). Una colección en la que ya han aparecido un *Satiricón,* de Petronio, preparado por Manuel Díaz y Díaz (prácticamente el mismo ya publicado por el estudioso en la Colección Hispánica de Autores Griegos y Latinos, hoy dependiente del CSIC), y un *Catulo* al cuidado de Juan Petit (idéntico al aparecido en la editorial Los Libros de la

Frontera, ya comentado por mí en estos *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 298, págs. 234-237). El volumen horaciano de Javier Roca es, pues, el único libro auténticamente novedoso que ha aportado hasta ahora la serie grecolatina de Lumen.

De *Palabra de Siempre* hay que decir que constituye una gratísima excepción, al menos a nivel formal, en el panorama del libro español. Alabaré la magnífica presentación externa que caracteriza la serie y este volumen en particular: encuadernación en tela con elegante sobrecubierta, buen papel, márgenes adecuados y una esmerada tipografía que contribuye a hacer más agradable aún una lectura ya de por sí gratificadora. *Palabra de Siempre* se propone traducir—en versiones llevadas a cabo por eminentes especialistas—la obra de los principales literatos grecolatinos, y ofrecerla al lector con el indispensable aditamento de una introducción sucinta pero densa, unos cuadros cronológicos de gran valor didáctico y un buen número de notas exegéticas al pie del texto. Loable intento que no interfiere, además, otro más ambicioso que anuncia la prestigiosa editorial Gredos en su proyecto—dirigido por estudiosos de la talla de Carlos García Gual—de editar un *corpus* lo más completo posible de autores griegos y romanos en lengua castellana, enriqueciendo la traducción con glosas eruditas y amplio ensayo preliminar.

Javier Roca se ocupa en esta ocasión de las *Odas* de Horacio (incluyendo el *Carmen saeculare* como poema independiente al final del Libro IV). El segundo volumen que la serie dedicará a Horacio se ceñirá a *Sermones* (o *Sátiras)* y *Epístolas*. ¿Qué ocurrirá entonces con los *Epodos?* Sería una lástima excluirlos de esta valiosa traducción española. Por lo demás, los *opera omnia* horacianos son, en razón a su brevedad, un objetivo fácilmente alcanzable. No consigo hacerme a la idea de un *Horacio* sin «épodos» en la versión de Lumen.

La introducción es breve (págs. xxxi-liv), si tenemos en cuenta que el libro se abre con un sumario—bien concebido y realizado—que resume el contenido de cada una de las odas (un resumen semejante figura al frente de cada poema en la traslación archiconocida de Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1967[5]), anteponiendo en cada caso el primer verso de la traducción de Roca y su correspondiente original latino (páginas ix-xxvii). Tras el texto español de los cuatro libros de las *Odas* y del *Canto secular,* clausura el tomo un índice de primeros versos en latín, sumamente útil para aquellos lectores que prefieren recordar *Odi profanum volgus et arceo* que la complicada referencia—tan deshumanizada—*Odas III, 1.* Correcta me parece, pues, la economía del volumen.

Correcta es también la edición-base sobre la que ha trabajado Roca:

en su labor traductora, la edición Wickham-Garrod de Oxford, reimpresión de 1967. Sin embargo, y sea esto dicho sin ánimo detractor, yo hubiera utilizado en su lugar la edición Klingner, Leipzig, 1959[3], que estimo netamente superior a la de Wickham-Garrod en el aspecto textual, a más de mucho más reciente (Oxford, 1912[1], frente a Leipzig, 1939[1]). Roca ha acudido también, según él mismo dice (pág. liv), a la edición de Villeneuve (París, 1959[6]) en los *loci difficiles,* que en las odas horacianas no son tan frecuentes ni tan *desperati* como en las sátiras y epístolas.

Decir que Horacio es un enorme, un gigantesco poeta es repetir algo infinitamente repetido desde hace más de veinte siglos. Es como descubrir que el cabello rubio de esa chica tiene reflejos y brillo de oro, y reinventar de nuevo la metáfora. Qué le vamos a hacer si existen tipos en las logias de la literatura que siguen siendo invulnerables a las *razzias* del tiempo que todo lo consume. El venusino es uno de esos tipos. Toda relectura de su obra conduce a un nuevo hallazgo, revela *otra* sorpresa. En esta ocasión, y sin querer, me ha raptado los ojos esa oda (III, 9) que comienza *Donec gratus eram tibi / nec quisquam potior bracchia candidae / servici iuvenis dabat...*, y que termina *... tecum vivere amem, tecum obeam lubens.* Veamos el porqué de ese rapto consentido.

Lidia y Horacio se han separado. El poeta ha tomado una nueva amante, la rubia Cloe, y Lidia un nuevo amigo, el bello Calais. Entre las hipérboles dictadas por el nuevo amor perdura, sin embargo, el enunciado tibio del antiguo. Lidia y Horacio pueden reconciliarse o no, pero nos han legado su diálogo, y con él uno de los momentos más felices de la lírica universal. Veámoslo en dos versiones castellanas, la de Luis de León y la de Roca:

FRAY LUIS

—Mientras que te agradaba,
y mientras que ninguno más dichoso
los brazos añudaba
al blanco cuello hermoso,
más que el persiano rey fui venturoso.
—Y yo mientras no amaste
a otra más que a mí, ni, desechada,
por Cloe me dejaste,
de todos celebrada,
más que Ilía, la romana, fui nombrada.
—A mí me manda agora
la Cloe, que canta y tañe dulcemente
la vihuela sonora;
y porque se acreciente
su vida, moriré yo alegremente.

ROCA

—Cuando yo te agradaba
y ningún joven rival, más amado,
rodeaba tu blanco cuello con su brazo,
me sentía impetuoso
y más feliz que el rey de Persia.
—Cuando no ardías más por otra
y Lidia no iba tras de Cloe,
yo, Lidia, nombrada por doquier,
florecí más ilustre que la romana Ilía.
—Es ahora mi dueña
Cloe de Tracia, que sabe
dulces acordes, diestra con la cítara:
si el hado perdona
la vida a mi alma,
no he de temer a la muerte.

—Y yo con inflamado
amor al Calais quiero y soy querida;
y si el benigno hado
le da más larga vida,
la mía daré yo por bien perdida.
—¿Mas qué, si torna al juego
Amor, y torna a dar firme lanzada?
¿Si de mi puerta luego
la rubia Cloe apartada,
a Lydia queda abierta y libre entrada?
—Aunque Calais hermoso
es más que el sol, y tú más bravo y
que mar tempestuoso, [fiero
más que pluma ligero,
vivir quiero contigo y morir quiero.

(Ed. Félix García, O. S. A., Madrid, BAC, 1957, vol. II, págs. 939-940.)

—Con llama recíproca me abrasa
Calais, el hijo de Ornito de Turio:
arrostraría dos veces la muerte
si el hado perdona la vida al mucha-
[cho.

—¿Y si el amor antiguo regresara
y nos uniera a la fuerza
con su yugo de bronce?
¿Y si fuera expulsada la rubia Cloe
y la puerta se abriera para Lidia,
la rechazada?

—El es más bello que un astro,
tú más liviano que un corcho
y más irascible que el Adriático:
pero amaría la vida a tu lado,
a tu lado moriría gustosa.
(Páginas 110-111.)

Lo que fuera al comienzo palpitación y tacto, soledad y abandono, labio y lecho, se convirtió, por arte de Horacio, en palabras y versos (o quizá siempre todo fuera eso). La rubia Cloe, la vehemente Lidia fueron tal vez mujeres, y ahora son nombres perfumados. En su metamorfosis, como en la del propio Horacio, nadie ha sufrido, no ha muerto nadie. Las palabras—éstas al menos—no envejecen ni cambian, son para siempre. Para que un agustino sabio las recoja en pleno siglo XVI y las reescriba en otra forma estrófica, para que el artificio de cien lenguas ejercite su magia sobre ellas y no siempre consiga la victoria de su reproducción exacta.

Mientras copiaba las versiones que de *Odas III, 9* elaboraran Fray Luis y Javier Roca, me preguntaba si alguno de los dos, si alguno de los cien mil traductores que se enfrentaron, a lo largo de los siglos, con Lidia y con Horacio—con su amor y su olvido mutuos—logró reproducir su fascinante diálogo sin variaciones. Lo cierto es que Fray Luis, de entre los dos citados, tuvo a mi parecer muchas más probabilidades de asistir al coloquio y de grabarlo en su memoria poética que el estudioso catalán. Llamándose Luis de León no es difícil convertirse en Pierre Menard de este *Quijote* venusino, pero hay que llamarse Luis de León.

El trabajo de Roca constituye, a pesar de todo, una aportación digna de reseña. Su prosa, que multitud de veces escapa—involuntariamente acaso—a los dominios del endecasílabo, del heptasílabo o del romanceril octosílabo, evoca—al menos a mí en esta ocasión—estupendas imágenes eruditas. Debo reconocer, en fin, que me he divertido lo indecible con ese espléndido diálogo que empieza *Donec gratus eram*

tibi, con ese diálogo que conocí, gocé y había olvidado, con ese impresionante diálogo que me ha hecho imaginar tantas cosas al sesgo de una tarde hipersensible.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA. (D. Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1.)*

LA EXPERIENCIA ODOLOGICA

1. Es preciso volver a Mallarmé y a su poema «Un coup de dés» para inventariar el camino recorrido, si la instancia etimológica de la obra que presentamos [1] no nos llevara ya por sí misma de la mano hasta las «manos pintadas sobre fondo rojo» en la cueva del Castillo. *El papel interviene cada vez que una imagen, por sí misma, desaparece o vuelve a entrar, aceptando la sucesión de otras, y, como no se trata, como siempre ha sucedido, de rasgos sonoros regulares, o versos—más bien, de subdivisiones prismáticas de la idea, el instante de aparecer, y mientras dura su concurso, en una exacta puesta en escena espiritual—el texto se impone en lugares variables, cerca o lejos del hilo conductor, en razón de la verosimilitud.*

«Un coup de dés» supone la aparición no de un movimiento o un estilo, sino de la forma del poema abierto, la ruptura con la escritura lineal. Augurio de la dispersión y conquista de la feria del sentido, que es el espacio confabulador, encaramado a la significación porque vive en alteridad y conjunción con la escritura que le cubre y le desnuda. El poema permite varias lecturas simultáneas y sucesivas, a medida que cambia la disposición de sus elementos. En rotación constante, en busca perpetua de una significación final, el poema es un transformador de representaciones simbólicas: es un aparato metafórico. El poema se constituye así en réplica de un modo que ya no es réplica del cielo de la idea, sino crítica, como demostró Foucault.

Conocemos la tesis de Octavio Paz: el artista no se refugia por ello en el escepticismo o en la negación. Un golpe de dados no abolirá el azar; el azar absorbe el absurdo; es un disparo hacia el absoluto que, en sus cambios y combinaciones, manifiesta o proyecta al absoluto mismo. El universo del Arte es un universo de símbolos en rotación a la búsqueda de un sentido situado en un punto utópico.

2. En este mundo que inauguró el poema de Mallarmé, la empre-

[1] *Odología poética.* Estudio y selección por A. L. Bouza. «Artesa», *Cuadernos de Poesía,* número 25, extra, Burgos, 1975.

sa odológica significa una cosecha y un programa. La obra consta de dos grandes partes: la *Introducción,* de A. L. Bouza, y la *Antología,* de los autores más representativos. Intenta Bouza el asentamiento de unas bases para la que pudiera llamarse *poesía cósmica,* que incluye la liberación, no ya sólo de la yugulación que le imponían los ahormantes clásicos, sino, en cierta medida, del idioma mismo, en busca de un lenguaje universal. Ya McLeish había indicado a los poetas: «A poem should not mean / but be». Búsqueda que no habrá de realizarse a través de universos simbólicos ya registrados, sino de un lenguaje que ha de ser creado con los poemas mismos, experimentado y contrastado en sus pretensiones de validez universal. Se delinea en esta parte una teorización del desarrollo del Arte—sobre el supuesto de una Antropología bien fundada—que justifica la empresa odológica como experimento e indagación. El callejón sin salida de tipo laberíntico a que ha conducido la poesía oficial por el encorsetamiento a que la han sometido las hormas tradicionales y las presiones socio-culturales de la demanda y el consumo, desencadenan y urgen la violencia de la ruptura que Odología auspicia. Por otra parte, la crítica no hace sino seguirle el juego a lo establecido bajo la mirada de los guardianes. Contra el barroquismo inoperante, Odología se impone la ascética de medios: reducción de la sintaxis y la morfología, a la búsqueda de estructuras profundas e inconscientes, de módulos simples, sobre cuya base parece proceder el espíritu antes de encaramarse a las complicidades de la gramática.

En este sentido la experiencia odológica correría paralela a las investigaciones de la gramática transformativa. Insiste Chomsky en los procesos creadores que caracterizan la competencia del hablante nativo, y que subyacen al lenguaje consciente; entre los procedimientos trópicos enumera la *elipsis,* y recuerda la embrionaria tematización de la misma que hiciera El Brocense.

La ampliación del concepto de ritmo desde el metrónomo hasta el tono vital; el desplazamiento del apoyo auditivo hacia el visual, en busca de la universalidad comunicativa son elementos básicos de la ruptura y de la aventura odológica; ello supone un paso más en la conquista del arte como libertad, y en esta empresa, el hombre sale magnificado como esfera de la posibilidad.

Si no es posible quitarle a la palabra lo que tiene de calzo, es preciso prevenirse contra lo que tiene de trampa. «La palabra ha muerto», escribieron Van Doesburg, Mondrian y Kok en *El Segundo Manifiesto de Stijl* (1920). Conocemos la labor desmitificadora de la palabra y de la novela como género que Joyce realizara.

3. Antes que a la palabra—y a la gramática, reflejo de la lógica, desde los griegos—el ser humano accede al símbolo. Antes, y más que

animal racional, el hombre es un *animal simbólico,* como un día lo definiera Cassirer. El hombre es un creador de símbolos, y los símbolos, a su vez, reactúan sobre él, constituyéndole en su humanidad. El símbolo hace al hombre, sentencia lapidariamente Lacan. Desde los estudios de Jung, Kaplan, Werner, hasta las modernas investigaciones de Bertalanffy, Lacan, Lévi-Strauss, Rossolato, el universo de los símbolos se revela como el hecho específicamente humano. La Semiología, desde Peirce y Morris hasta Barthes, Eco, Metz, Moles, etc., representa un esfuerzo de sistematización de tal universo.

Por otra parte, los estudios de Durand, Barthes, Dorfles nos muestran la incesante actividad semiogenética de nuestro propio mundo. Ya decía Lévi-Strauss que quizá el mundo haya significado siempre demasiado, y ello explique ese surplús de significantes en sus pensión que constituyen las arras y la reserva de todo arte, de toda poesía. Maltese nos recuerda que «hoy se construyen significantes en busca de significados... Por lo que concierne a la semiología objetual casi parece que el desarrollo de los significantes haya ido por delante del desarrollo de los significados: ya no son estos últimos los que van en busca de los primeros, sino los primeros los que van en busca de los últimos. Por lo demás, desde que los medios fotográficos y fotomecánicos han hecho antieconómica una gran parte de la función informativa de la escultura, de la pintura y del dibujo, los signos-objeto han comenzado lenta, pero inexorablemente a evolucionar con más o menos conocimiento hacia la pura especulación semiológica».

Toda la teoría odológica puede quedar sintetizada en esta frase de la Introducción: «hemos hecho poemas en los que vuelan extraños sones de los que alguien tendrá la clave; hemos trazado signos que otros descifrarán».

4. La segunda parte de la Introducción registra los antecedentes inmediatos de la poesía visual: el Arte concreto; los intentos de fusión poesía-pintura (Max Ernst); los caligramas de Apollinaire; el futurismo de Marinetti; el letrismo de los años 40; las experiencias del Concretismo: Arp, Kandinsky. Las experiencias musicales paralelas: Boulez, Stockhausen, Nono, Pousseur...

Pero en la busca de sus ancestros, la poesía visual halla su continuidad: desde las manos pintadas en las paredes, en la cueva del Castillo, pasando por Rábano Mauro, hasta Lewis Carroll: maravilloso fresco de quiromancias y capitales ilustradas.

A continuación, pasa el introductor a hacer el registro—muy rápido—de la obra concreto-visual en España desde los años 50: el Postismo, con Ory, Chicharro; Cirlot; la obra de Julio Campal, Crespo,

Millán; el grupo n.o.; Parnaso 70, el grupo Zaj, la Revista LIT, la obra de Francisco Pino, y Odología 2000. Isou había definido el Letrismo en 1946: «el letrismo es el arte que acepta la materia de las letras reducidas (y transformadas) simplemente a sí mismas, agregando o reemplazando totalmente los elementos poéticos y musicales, y que las sobrepasa para moldear en su bloque obras coherentes».

El Concretismo brasileño se inicia en 1952 con la revista *Noigandres*. Se empieza a conocer la poesía concreta brasileña en España el año 1963, a través de Angel Crespo, director de la *Revista de Cultura brasileña,* y se funda en Madrid el grupo Problemática-63, dirigido por Julio Campal. Por entonces, Enrique Uribe entra en contacto con Pierre Garnier, apóstol del espacialismo. En el programa del grupo n.o. se leía: «la poesía n.o. se opone a la alienación de la imagen publicitaria capitalista y de sus mitos más aberrantes utilizando libremente, creadoramente, sus mismas armas, crear poesía n.o. es intentar comunicarse con el hombre de hoy utilizando su propio lenguaje» (J. A. Cáceres). Caracterizando a la poesía novísima el grupo de Cuenca manifestaba: «Dentro de la poesía, las últimas tendencias son más ricas en ambigüedad y nos ofrecen posibilidades de participación en un momento en que los medios de comunicación—tecnológicamente casi perfectos—empiezan a ser inútiles, porque nos informan pero no nos comunican». Por su parte, Fernando Millán decía que «la poesía experimental hace hincapié en el origen material de la poesía (producto de las posibilidades combinatorias y del uso atípico del lenguaje) y se pone a la búsqueda de las leyes objetivas que rigen tal utilización».

Se esboza brevemente un *corpus* de los principios que han animado a Odología: la búsqueda del internacionalismo, el universalismo, el visualismo, la ascesis en el uso de los medios, la instrumentación de módulos expresivos, etc.

5. Por fin, se reseña en la parte antológica la obra de unos cuantos poetas que hicieron realidad la experiencia odológica: Canales, Boso, Siles, Millán, Montells, Pepe Bornoy, Yong-Tae-Ming, Valdivielso, L. Grandolí, Conde, Ximénez, Martín Abad y Bouza.

Sabemos que tanto la selección de autores como la muestra elegida de cada uno ha sido labor difícil para el compilador.

Pensamos que bajo esta experiencia late un trasfondo cultural y prospectivo de alto vuelo, que le confiere la verdadera consistencia, como antología de vanguardia que marca una época.

6. El principio de la relatividad lingüística, tal como ha sido expuesto por un Whorf o un Benveniste, avala el intento odológico de superación de las categorías lingüísticas de las lenguas flexionales.

Por otra parte, el Estructuralismo, la Semiología o el Generativismo trabajan sobre los procesos creadores inconscientes que no se corresponden con los productos conscientes, y que les son previos, y por lo mismo, universales. Si Odología busca un lenguaje universal, Chomsky y su escuela andan a la búsqueda de universales lingüísticos que están antes y más allá de las descripciones estructurales de las lenguas.

7. Si la antigua analogía estaba caracterizada por la semejanza en un universo cuyos planos se espejaban mutuamente, la nueva analogía se instaura sobre la ruptura de ese espejismo, a partir del momento en que el lenguaje se retira del mundo y deja de ser su marca y su signatura. Muerte de la idea y nacimiento de la crítica. Borrado de la imagen del hombre, deshabitado del sentido (Foucault).

Pero en vez de arroparse en el absurdo o en la negatividad, una nueva analogía levanta el vuelo. Para Octavio Paz—cuya obra es un intento mimético de realización de este pensamiento—, el arte es un universo de signos, que en arreglos sucesivos buscan un sentido mítico, situado en todas y cada una de las partes, y a partir del cual es posible el arte y la cultura. De aquí parte la teoría de la obra artística como espacio abierto, que crea un circuito participativo.

Si de lo que se trata en todo proceso comunicativo es de lograr un nivel adecuado de unión de lo sensible y lo inteligible, lo que pretende la experiencia de la poesía visual es desplazar el meridiano de esa unión a otro nivel, quizá no muy alejado de aquel en que Lévi-Strauss sitúa el *Pensamiento salvaje:* lógica de lo concreto, lógica de la percepción sensible y estética, armoniosas nupcias de la pasión y de la emoción, de lo sensible y lo inteligible.

Tal experiencia se sitúa en el amplio intento de integración de las artes que caracteriza nuestro tiempo.

En la perspectiva profética de McLuhan, el poema odológico, visual y concreto, se transformaría en un medio caliente, al solicitar la colaboración del contemplador, frente al libro—medio frío.

Si pensamos que el mundo que se forma bajo nuestros pies camina hacia una simplificación y esquematización total de los lenguajes informativos; si pensamos en la utilización de una notación simbólica universalizada, constituida por símbolos fijos de relación unívoca símbolo-cosa significada, con el consiguiente empobrecimiento de la redundancia semántica, una empresa como la odológica no sólo es posible, sino necesaria, como movimiento semiogenético inverso al anterior, para detener la reducción del universo simbólico humano y el proceso de entropía o grado cero de lo humano a que nos encaminarían las ciencias y la técnica, como augura Lévi-Strauss. El mismo nos acoda contra el arte como único refugio que nos salvará de la aniquilación como seres huma-

nos. La ciencia es reductora del 'mana' y el arte es un multiplicador del mismo. En este sentido, Odología se encarama a la cresta de la ola y habilita para la poesía una estancia de futuro.—*MANUEL BENAVIDES. (Avenida del Vena, G-2. Buzón 50. BURGOS.)*

LABERINTO CACCAMO

Pocas veces siente uno tan profunda satisfacción, tan natural alegría como al presentar a los lectores el primer libro de un joven poeta. Y en este caso se trata además de un poeta joven que ha tenido paciencia, lo que es no sólo difícil de encontrar entre los jóvenes, sino que además es prácticamente imposible en quien reúne la poesía con su juventud. Conocemos también el tronco del que procede José María Alvarez Cáccamo; la familia Alvarez Blázquez lleva unido a su nombre una buena parte de la cultura vernácula gallega. Damos el dato no para una presentación social del poeta, lo que resultaría irrisorio, sino porque aquí se produce la primera extrañeza, el libro utiliza el castellano, y además el castellano alcanza a ser un vehículo de alto conocimiento expresivo, lo que indica un trabajo constante, unas lecturas intensas, un gesto cultural, que es además hoy, debido a ciertas posturas acríticas e irracionales, profundamente significativo.

Se estructura así el libro desde una plataforma que lo condiciona, que lo hace tomar postura. La contestación es aquí un curioso mecanismo de la diglosia, pues la poesía de A. Cáccamo es ante todo una poesía familiar, su tema es profundamente la casa, y lo que gira en torno a ella, el mundo de la infancia, el padre, los hermanos. Y que este su mundo familiar, que es uno de los más hermosos y altos reductos de nuestra cultura gallega sea descrito en castellano es, según confiesa el mismo poeta, uno de los mecanismos de investigación de su laberinto. *Laberinto el clavicordio* [1] es de una intensidad expresiva poco común. Hay en él restos de altas mareas de nuestra poesía. Llegan como leños a una playa procedimientos sentimentales establecidos en el discurso con el sonido de ecos que nos hablan de Vallejo, Rosales, Félix Grande, Brines, y ese gesto de frustración desmesurada que ofrece el sarcasmo de Celso Emilio Ferreiro con quien el poeta para más paradojas ha discutido largamente su mundo poético. Su padre, editor del libro, encuentra con nosotros en la primera página:

[1] JOSÉ MARÍA ALVAREZ CÁCCAMO: *Laberinto el Clavicordio,* Colección Magor, Ediciones Castrelos, Vigo, 1977.

Ese soy yo, el ausente, éste que llora,
el niño de la foto, el esqueleto
recién nacido, sombra, nada [2].

Llevaba este libro ya escrito varios años, corregido y discutido, contrastado. Gracias a eso el libro ha tomado la muy buena característica de huir de las modas, casi hasta la monomanía. Hay en el *Laberinto* el sentido cultural de convertir en rito lo propio, por eso es un libro, aunque con voces de entronque necesarias, pues explican toda una actitud ante la poesía, profundamente personal.

Ya la cita inicial de Durrel nos habla de una capacidad de respuesta: ante el laberinto, la ternura irónica, el silencio. La primera desborda el libro, los poemas. El segundo nos habla de toda una concepción del lenguaje poético: la experiencia del lenguaje busca desaforadamente la experimentación, parece como si el poeta quisiera asomarse detrás de cada palabra para ver el silencio que hay detrás de las palabras. Ahí donde el místico busca sentido para su vida busca el poeta el guía que ayude a dar respuesta al laberinto alucinado. Cuando se muere el padre no sabemos que alcanza su ciclo vital de completar la familia, la vida, es como si el rito de la vida y la muerte fuesen las fases de un mismo movimiento, con la muerte no sólo se claudica de la agobiada tarea de ser padre sino que también es liberadora de la palabra.

Después se muere el padre y pasa a hijo [3].

Es liberadora de la palabra, porque la muerte impone el silencio y continúa el rito, ya se puede ser otra palabra, pasar a ser otra palabra, la palabra hijo. Aquella que quizá hemos tenido que olvidar para ser padres:

Y todos los que están permaneciendo padres
ignoran las dolencias, la pena, el callo
de hijos con ochenta años de muerte.
Estos mueren por ser hijos. El otro
alcanza las cumbres del orden.

Así van adquiriendo
color de tren los hijos [4].

El libro fija una estructura que deviene al fin historia compartida. Alfonsina Storni («murió fingiendo atardecer hembra del sol»), pero al mismo tiempo se deriva del hecho de estructurarse con un sentido en el libro la necesidad que siente el poeta de hacerla compartir su concepto.

[2] *Laberinto...*, pág. 11.
[3] *Laberinto...*, pág. 26.
[4] *Laberinto...*, pág. 26.

de las cosas: «trágica la esposa nocturna y de su alrededor/nunca madre jamás».

El mar mariqueño y machadiano, el mar de todos nos espera, es el futuro que se nos predice como salida del laberinto desde el primer poema. Y el laberinto es el tiempo, o mejor aún, lo teje el tiempo:

> *¿Cómo tiene sentido el tiempo sin la prisa*
> *por acabar la noche pegajosa, por empezar mañana*
> *esa vida pequeña debajo de los muebles*[5].

El laberinto, parece pensar el poeta, nos es otorgado con el nacimiento, es la vida que nos teje y nos separa de nosotros mismos; titula un poema «Pozo» y en él hay «copas que guardan labios y prófugas salivas», se muestra así la reincidencia en una técnica que termina por convertirse en una de las funciones básicas del libro: el tiempo y laberinto y las cosas, aunque vividos subjetivamente, nos tienen a nosotros y a nuestros ademanes, nos poseen objetivamente, nos apresan: son un recipiente.

Hasta tal son objetivos, e irracionalmente lógicos los puntos básicos de la narración poética, que quienes no tienen padres no tienen nombres. El poema titulado «Sin nombre los niños del orfelinato» hace alternar así estos versos: «Una mancha de cáncer crece y trepa a los balcones», después la luz *se deshilacha,* atraviesan los niños «la opaca *caja* del eco», al fin van «cogidos de la mano grande del silencio».

Hay un proceso de verificabilidad de las cosas que nos habla de Macedonio Fernández y de Cortázar: al fin el razonamiento se sujeta a las cosas como se sujeta vagamente a las calles la lluvia y la niebla de su tierra. De ella, proyecta su miseria real y agobiada, la vida está afuera («afuera bombardean», recuerden la puerta que se cierra en el poema que Grande dedicó a Cernuda); también en toda nuestra vida de niños llamó a la puerta el pobre de los lunes: surrealismo y neorrealismo describen la situación: al fin, el cinematógrafo presta al poeta la imagen de los pájaros de Hiitchcock, al fin lo objetivo viene a aumentar el laberinto.

Atendemos, sobre todo, en el libro al proceso en el que una actitud del ánimo estructura el sentido, en imagen al mismo tiempo que esa imagen deshace todo otro posible significado, o mejor aún, todo significado que nos separe de la terrible y paradójica protección del laberinto: Jiménez Montoya construye su matrimonio porque conoció la malaventura: «morirán las gallinas / galopará la peste». En el último poema, que da título al libro, «entre pináculos y gárgolas las aves / fecundan a las aves presienten destrucción».

---

[5] *Laberinto...*, pág. 27.

Maneja nuestro poeta con notable maestría el encabagalmiento, diríamos que para él es el camino para iniciar los misterios. Pero esa lectura fónica (y visual) que nos impone está profundamente enlazada con la constante ambigüedad de la sintaxis, la supresión de nexos nos deja leer en libertad, causas, condiciones, modos, tiempos, maneras, circunstancias de la única lectura de la desolación:

cada hombre es una serpiente,
cada niño un montón de destrozos[6].

MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16, 1.º izq. VIGO.)

CANDIDO PEREZ GALLEGO: *Circuitos narrativos*. Zaragoza. Universidad, Departamento de Lengua y Literatura inglesas, 1975, 338 páginas.

Este trabajo tiene como objetivo estudiar el texto, la frase y esa «frase de frases» que es toda novela, y en él se van a analizar las relaciones internas (co-textuales), construidas por los componentes en el seno de la extensión de ese discurso verbal al que llamamos texto, así como las consideraciones contextuales de índole extensional, vital, que exceden los límites físicos captables de la realidad lingüística del texto. Todo ello para llegar a elaborar una sintaxis social (ciencia de adecuaciones de lenguajes a circunstancias), para devolver la novela a su contexto social y buscar dentro de ella un modelo de la realidad.

Estimamos que «Sociología del Lenguaje», «Filosofía del Lenguaje», «Psicolenguaje» e incluso «Matemática del Lenguaje» hubieran sido epígrafes adecuados y aceptables para comentar una obra que abarca todos y cada uno de estos aspectos. Nos encontramos ante un profundo estudio del lenguaje literario en el que prácticamente todas las autoridades sobresalientes en lingüística tienen su cita, su voz y su voto. El estudio abarca dos niveles: Teoría y Práctica. En el nivel teórico un antecedente se observa claramente en su desarrollo y temática, una obra a la que el autor y sus teorías con frecuencia nos remiten explícitamente, un libro escrito también por el profesor Pérez Gállego: *Morfonovelística* (Madrid, Fundamentos, 1973). También encontraremos concomitancias con otra de sus obras: *Literatura y contexto social* (Madrid, S.G.E.L., 1975).

[6] *Laberinto...*, pág. 36

Si tratásemos de hallar un común denominador en estas producciones tendríamos que pensar en «sociología del hecho novelístico». Esta parece ser la gran preocupación del autor, y el móvil para entroncar una sintaxis social en una sociología de la literatura. En sus propias palabras «la verdadera ciencia de la literatura se tiene que integrar en un sistema que, partiendo de un presupuesto previo de raigambre semántica, llegue a conquistar un espacio claramente social». Y es que la sociedad siempre va a estar presente como modelo de texto, como creadora de «necesidades de época», como productora de mitos, como normativa, como «masa media». Hemos de pensar que cualquier escrito que llega a nuestras manos corresponde a una realidad social que, próxima al hombre, confiere a la lingüística la capacidad de ser mecanismo autónomo para determinar la «conducta cotidiana». Puesto que la literatura es una de las formas posibles de comunicación, una sociología del hecho novelístico lleva consigo, por una parte, la difusión de las formas noveledas en la vida cotidiana, y por otra la proyección de lo social en el cerco narrativo. Hemos hablado de «comunicación»; lógicamente hemos de pensar ahora en «focos emisores» y en «focos receptores» para que tal comunicación se produzca, lo cual nos llevará a una imagen de la realidad novelada como un «grafo» en el que intervendrán unos puntos sometidos a relaciones. Cada uno de nosotros mismos puede hacer un grafo de relaciones en su actuación cotidiana; y es que el texto de lectura más apasionante que el hombre tiene es su comportamiento social.

Sigamos con la comunicación. La sociedad «habla» por un conjunto de frases «que deben poseer un sistema coherente y convergente de reglas». Aquí aparece el postulado base que el autor analiza: la situación del hombre en relación con los demás es una mera «sintáctica», su actuación cotidiana sigue frases, respeta unos signos que, antes de ser normas sociales, son códigos lingüísticos. Así entenderemos la sociología de la literatura como proyección recíproca de unas formas sociales en otras escritas, y, de este modo, llegamos a considerar el lenguaje como «método pragmático» cuya función será conseguir algo exterior a él. Por eso comprendemos la idea del profesor Pérez Gállego cuando propone el término «macrosintaxis» como una ciencia que, dejando la zona de analogías gramaticales, se adentre en otra de entronques cotidianos: «la frase moviéndose fuera de su cerco, practicando a su alrededor una conmoción sintáctica que es prueba de su esencia. La lingüística exhibiendo su propia capacidad de diálogo con la sociedad». No olvidemos que una crítica literaria seria tendrá que establecer siempre las coordenadas con autor-sociedad-lector. Pensemos en cualquier novela y veremos que la mayor dificultad reside en los factores extra-

textuales de la misma: biografía del autor, presencia del editor, distribución, acceso al texto del comprador..., todos esos factores que estudian Escarpit, Bouazis o Zalamansky y que son básicos en una sociología de la literatura, ya que no debemos olvidar que el «ciclo lingüístico» no termina hasta que alguien no compra «el libro» en la librería X.

La primera parte de *Circuitos narrativos,* es decir, la parte teórica está dividida en seis capítulos concatenados. Creemos interesante citar los epígrafes. Observemos cómo el «circuito» nace en la «sociedad» y muere en la «sociedad»: «La sociedad en la palabra», «La palabra en la frase», «La frase en la narración», «La narración en el texto», «El texto en la literatura», «La literatura en la sociedad». Y como el movimiento se muestra andando, la obra tiene una segunda parte en la que el autor muestra y demuestra a nivel práctico aquellas fórmulas teóricas que apuntó en la primera parte. El experimento lo hace con tres eximios escritores de la literatura en lengua inglesa: Chaucer, Henry James y Ernest Hemingway. Es en Chaucer donde vamos a ver claramente cómo la literatura sirve de modo de comunicación y de nexo de unión. Unos cuentos utilizados para que esos peregrinos se pongan en marcha, se conozcan unos a otros y se sinceren entre sí. Los *Cuentos de Canterbury* son, pues, en cierto sentido, «lo que cada cual piensa de cada cual» o «lo que los otros piensan de los otros». Podemos decir que el sentido global del libro no es otro que almacenar modos de lenguaje, integrar esquemas básicos de comportamiento. En la obra de Chaucer entra el refrán, la cita, la mitología, el *exemplum,* la invocación, la blasfemia... como un relleno sobre el que cimentar ese deseo de mostrar, de salir del requisito narrativo, de contar los hechos sin reparos morales.

Por otro lado, en el estudio del segundo escritor, vemos cómo la obra de Henry James, creador de la novela internacional, se va orientando en un vaivén de afectos y fracasos donde la inocencia y la experiencia adquieren rango de señales que se unen con el dinero y la mentira social. James hizo de su arte un método para describir los pecados de la sociedad en la que se movía, y el lenguaje en sus obras se retuerce sobre sí mismo para dar una simbología de una clase social que vive sujeta al ocio. Sus héroes necesitan conversar y hacer del diálogo su método de praxis, lo cual no es sino repetir lo que apuntamos arriba (el lenguaje como «método pragmático»). También se ha dicho que las obras de Hemingway reflejaban fielmente y sin retórica los defectos, las cualidades y la calidad humana esencial de las gentes con quienes vivía. La fuerza y la intensidad de su prosa son tales que pueden superar, y superan, las barreras del lenguaje y la niebla de la tergiversación para conmover a los hombres de todo el mundo. En una frase diríamos que fue un hombre que sintió el espíritu de su época;

un hombre que vivió a fondo su condición de escritor, que supo mezclarse con la gente común para dar a la vida su nombre exacto. El profesor Pérez Gállego nos hace notar que estamos así ante un arte descriptivo que ha hecho del texto un papel transparente donde estén incluidos los sucesos de la realidad. Su máxima sería: Todo puede ser narrado si antes ha sido vivido; la enseñanza es la vida. De este modo encontramos al novelista en conflicto con su prosa, pues, por una parte quiere hacer de ella un vehículo que le lleve a describir una historia, pero por otra deben darle la flexibilidad necesaria como para que esa prosa sea análoga con la realidad. De ahí que Hemingway no inventó, sino que repitió su experiencia. Vio el texto desde la frase de la vida, desde la textualidad de una existencia humana. Así nos explicaremos su coloquialismo, su afán de escribir tal y como se habla; cada palabra, además de estar en su sitio, tiene una situación concreta en su contexto social. El lenguaje en Hemingway también tiene su misión pragmática. El héroe típico de su obra es el «héroe dinámico» cuya característica es la vida conflictiva. En sus prosas el contexto social se convierte en medio hostil («medio adverso», según la terminología de *Morfonovelística)*, y es preciso abrir un camino entre esa hostilidad. ¿Cómo hacerlo? Con la palabra. Hemingway supo equilibrar «lo escrito» y «lo visto», colocó la frase en una situación de equilibrio entre «lo que significa» y «el lugar que le corresponde», lo cual es algo que pocos logran.

Estas serían muy a «grosso modo» las ideas más notables de *Circuitos narrativos,* obra que es imposible de abarcar en su totalidad a través de un comentario de esta suerte, obra que se hace ya necesaria para un estudio o crítica de textos literarios en los que hemos de usar términos como «progreso del héroe», «medio solidario», «medio adverso», «cerco narrativo», «grafo de relaciones», «cerco de lo novelado», «cerco de lo novelable»..., términos todos ellos desarrollados en *Circuitos narrativos,* pero que el autor ya usó en *Morfonovelística.—MANUEL GORRIZ VILLARROYA. (Facultad de Filosofía y Letras. UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA.)*

CUANDO EL INVITADO ABRE SU EQUIPAJE *

El invitado llega y abre su equipaje: salen el río Orinoco y la catedral de Toledo, el Templo de Mitla y el Partenón, Rabelais, Julio César, Darwin y un poeta analfabeto venezolano que recitaba de memoria,

* *En torno a razón de ser,* de ALEJO CARPENTIER. Ediciones del Rectorado, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1976, 120 págs.

en versos suyos, la Canción de Rolando, la historia de Carlomagno y los Pares de Francia. Salen también El Corte Inglés (de Madrid) y San Basilio (de Moscú), el *base ball* y el barroco, Playa Girón, Amadís de Gaula y Versalles. El invitado abre y abre equipajes, despliega sus maravillas, podría no acabar nunca, se desearía que no acabara nunca.

Recuerdo que un estudioso francés de la literatura latinoamericana me contó, hace ya algunos años, su trabajoso asedio de Carpentier, buscando hacerle una entrevista. Ni siquiera sus bien ganadas credenciales de hispanista asiduo y de amigo de Cuba le sirvieron, durante algún tiempo. Al fin, pudo encontrar a un Carpentier taciturno, casi hosco, que se mantuvo silencioso a lo largo de una reunión. Pero, horas después, Carpentier se puso a hablar, a enhebrar recuerdos de sus años en París, a evocar escritores y pintores surrealistas. Y nuestro amigo deseó, también, que no acabara nunca.

Esta vez, sin embargo, Carpentier había venido precisamente a hablar: cuatro conferencias dadas en Caracas en mayo de 1975, y una conversación radiofónica animada por varios críticos en la misma época componen la *Razón de ser* que acaba de editar la Universidad Central de Venezuela. Son transcripciones literales, que guardan el sabor y el calor de la charla. Las precede el discurso de homenaje pronunciado en aquellas fechas por Alexis Márquez Rodríguez, quien ha dedicado numerosos artículos y un libro al escritor cubano. Discurso de circunstancia, fatalmente hagiográfico y con algunos puntos discutibles [1], resulta bastante prescindible.

La primera conferencia de Carpentier, «Conciencia e identidad de América», sirve un poco de introducción al conjunto. El cubano evoca la rápida transformación de las ciudades latinoamericanas, plantea el nuevo «conócete a ti mismo» del hombre actual de este continente, enuncia el tema de la *originalidad* americana, en la que insistirá en las otras conferencias: «la perfecta culminación de un arte abstracto largamente madurado» (pág. 19) en el Templo de Mitla, en México; las figuras humanas «en escorzos de una audacia desconocida por la pintura europea de la misma época» (pág. 19) en el templo de Bonampak, en Yucatán; la poesía nahuatl, las grandes cosmogonías y mitos. Pero

[1] Más que discutible es, por ejemplo, la pretensión de Márquez Rodríguez de convertir un pasaje de «Semejante a la noche» (1946) en una especie de premonición englobando desde la destrucción de los imperios coloniales hasta la victoria del pueblo vietnamita, las luchas del nuevo Portugal, etc. La supuesta frase mágica es: «... ahora acabarímos para siempre con la nueva Orden Teutónica y entraríamos, victoriosos, en el tan esperado futuro del hombre reconciliado con el hombre». Márquez Rodríguez, decididamente en plan de hagiógrafo, hace entrar también a Carpentier y a su esposa en la *Leyenda dorada* cuando dice, al final de su discurso, que «rinde, por su intermedio, homenaje al pueblo cubano, cuyas mejores virtudes, especialmente en esta hora iluminada de su historia, se resumen en Alejo y en Lilia Carpentier» (pág. 16).

también: «las primeras guerras anticoloniales de la historia moderna» (página 20) o «el primer documento enérgicamente feminista» (pág. 20), debido a la mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, en 1695. De ahí un llamado a enraizarse en lo americano, en esa realidad que puede entenderse ahora mejor, más profundamente que antes, gracias a la obra de Marx. Y de ahí también su «oficio de hombre» y su declaración final: «Para mí terminaron los tiempos de la *soledad*. Empezaron los tiempos de la *solidaridad*» (pág. 25).

«Un camino de medio siglo», segunda conferencia, es una autobiografía intelectual, razonada y, no menos, maravillada. Viajes, lecturas, amistades, publicaciones, anécdotas. Revelaciones: en pleno ambiente surrealista, «de repente, como una obsesión, entró en mí la idea de América. De una América que no había conocido en mis estudios escolares, sobre la cual había leído muy poco y me daba cuenta de que, sin ella, no me realizaría en mí mismo en la obra que aspiraba a hacer» (páginas 37-38). Y el recuerdo de esta búsqueda de América da lugar a algunos de los pasajes más bellos, más densos de esta serie de conferencias (págs. 42-46), sobre todo cuando Carpentier cuenta su viaje por el Orinoco:

> «Y sentado en la toldilla de proa estaba constantemente cotejando con un lápiz lo que veía en ambas orillas del río y lo que habían pintado Gumilla y Humboldt. Y me encontraba con que muchas de las cosas pintadas por Gumilla y Humboldt no habían cambiado de aspecto. Y de repente empecé a mirar el paisaje del Orinoco como una especie de materialización del tiempo. Ese viaje hacia las fuentes (no llegué a ellas, desde luego), a contracorriente, era como una especie de recurrencia en el tiempo. Y efectivamente: a medida que adelantaba a lo largo del río veía poblaciones que cada vez se iban alejando más en el tiempo de lo que podíamos llamar la historia actual y contemporánea. Pueblos encantadores, pero adonde no llegaba casi nunca un periódico, no había radio, donde se llevaba una vida igual a la que podía haberse llevado en un pueblo de la Edad Media. Y cada día, remontándose más y más, hasta que llegué a las orillas del Ventuari, en que pude ver de cerca a los indios piaroas, noble y hermosa raza, y me di cuenta de que estaba remontando el tiempo hacia el neolítico y de esta gran verdad: América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos» (págs. 43-44) [2].

A partir de entonces, confiesa Carpentier, «empecé a verlo todo en función americana» (pág. 44), desde la guerra de Troya, el Diluvio, la

[2] En otro momento, Carpentier ilustra así la misma intuición: «A los doce años, cuando yo había leído ya a Plutarco, a Anatole France y a Pío Baroja, jugaba con niños yucatecos que entre sí hablaban el maya» (pág. 93).

Ilíada, hasta la Revolución Francesa, la música de Vivaldi y las guerras mundiales.

«Lo Barroco y lo real-maravilloso» tenía, necesariamente, que ser una conferencia extraordinaria en boca de Carpentier. Después de algunos divertidos escarceos por los diccionarios, buscando definiciones del Barroco, del Clasicismo y del Romanticismo, y de caracterizar al Barroco, siguiendo a D'Ors, como una «constante humana»—y no como un «estilo histórico»—, Carpentier se complace en ilustrar esa recurrencia barroca en la arquitectura, la pintura, la literatura, la música, siendo su discurso mismo un desfilar de «núcleos proliferantes», un entrelazamiento de ejemplos: la Santa Teresa de Bernini y la Flauta Mágica de Mozart, Praga y Quevedo, Rabelais y Proust y... Maiakovski. Porque si el Barroco es «un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes» (pág. 56), ocurre que «se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación» (pág. 61).

Y llegamos así, de nuevo, a América, que como «continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre» (pág. 61). Con lo que entramos en lo *real-maravilloso* y en otra desatada profusión de ejemplos (págs. 68-72) que fundamentan el planteamiento de Carpentier: América Latina *es* real-maravillosa y barroca, y así tiene que ser la literatura que pretenda captarla. Los ejemplos van desde el asombro—y la prosa—de Bernal Díaz del Castillo, invocando a Amadís para referirse a la ciudad de México, hasta los templos donde se rinde culto hoy a Augusto Comte, en el Brasil; desde la fortaleza fabulosa del rey Christophe, en Haití, de cemento fraguado con sangre de toros, hasta páginas de Darío, Rivera y Gallegos [3].

La coherencia del ciclo se completa con la cuarta conferencia, «Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana». Después de un repaso de lecturas, Carpentier retoma uno de sus temas queridos: los americanismos como «muy viejas palabras castellanas, perdidas u olvidadas en la Península» (pág. 78), mencionando como ejemplos el «sancocho» o «salcocho» de Cuba y Venezuela (que viene del medioevo español), el «gafo» venezolano (que figura en el *Cantar de las*

[3] Es grato encontrar a Carpentier afirmando claramente ciertas cosas, por lo demás evidentes, pero que no lo son tanto cuando se refieren a ellas algunos de sus compañeros: «Cada vez que oigo hablar de arte *decadente* me pongo en un estado de furia sorda, porque esto de la decadencia y de que un arte sea decadente se ha aplicado sistemáticamente a una multitud de manifestaciones artísticas que, lejos de marcar una decadencia, marcan las cumbres de una cultura» (página 52), y: «yo nunca he visto que la experimentación en la literatura haya dañado el acento nacional o el acento personal del artista» (págs. 101-102). Sus elogios a Joyce y a Proust chocan frontalmente con lo dicho por Nicolás Guillén en un discurso particularmente poco inspirado ante la UNEAC, en el cual los trataba poco más o menos de viciosos—lamento no tener a mano la referencia, pero puedo encontrarla si alguien lo duda—.

Mocedades del Cid), el «estar bravo» (principios del XVIII), etc. Y señala que «a partir de la década del 30-40 fuimos perdiendo el miedo a los americanismos», pues «esta preocupación de pureza lingüística era en nosotros, en cierto modo, un sedimento de conciencia colonizada. Queríamos demostrar al antiguo colonizador que sabíamos manejar su idioma tan bien como él» (pág. 79). Pero no se trata de adobar una obra con americanismos, sino de «esta evidencia: la imposibilidad total de tratar temas americanos en una prosa a lo Azorín, a lo Pérez de Ayala o a lo Unamuno» porque es «un instrumento que no sirve para el objeto que se persigue» (pág. 80). Hay más: «Disponemos, nosotros, en nuestro español de América, de unos giros elípticos, de expresiones, de estructuras verbales que están creando, no diré solamente un idioma americano, sino varios idiomas americanos destinados a fusionarse, a integrarse, en un habla continental, a medida que pasen los años» (pág. 81).

Luego de retraer el problema a sus alternativas y opciones personales cuando se le planteó escribir en español—de España o de América—o en francés, y de encarnar alternativas y opciones en ejemplos—el parnasiano José María de Heredia; el yerno de Marx, Paul Lafargue, cubanos ambos—, Carpentier se refiere a la variedad de vocabularios técnicos, específicos, que presentan al escritor actual dificultades indiscutibles: idiomas del deporte y de la música, del cine, de la aviación, del marxismo, etc.

Las siete páginas finales de la conferencia están dedicadas a esbozar las grandes líneas de lo que debe ser la novela latinoamericana, atendiendo a las consideraciones hechas a lo largo de todas estas charlas. Novela *épica,* en resumen, «de acción grande y pública»—como es épica *La montaña mágica* y como lo son Proust, Faulkner, Joyce incluso. Y en América «lo épico (lo épico / terrible o lo épico / hermoso) es cosa cotidiana. El pasado pesa tremendamente sobre el presente, sobre un presente en expansión que avanza quemando las etapas hacia un futuro poblado de contingencias» (pág. 92), y «ante esta presencia del pasado en nuestro presente (...), el novelista latinoamericano ha de quebrar las reglas de una temporalidad tradicional en el relato, para inventar la que mejor convenga a la materia tratada o valerse (las técnicas se toman de donde se encuentran) de otras que se ajusten a sus enfoques de la realidad» (págs. 93-94). Para agregar: «La nueva novela latinoamericana no puede ser diacrónica sino sincrónica, es decir, debe llevar planos paralelos, acciones paralelas y debe tener al individuo siempre relacionado con la masa que lo circunda, con el mundo que lo circunda, que es un mundo en gestación y es el mundo que lo esculpe, le da razón de ser, le da vigor, le da savia» (pág. 95).

Esta *razón de ser* es, al cabo, lo que Alejo Carpentier, el invitado, traía de más precioso en su equipaje [4].—*JULIO E. MIRANDA. (Avenida Universitaria, esq. Codazzi. Edificio Llaeco, apto. 23-A, Los Chaguaramos. CARACAS 104. VENEZUELA.)*

DOS LIBROS SOBRE EL BARROCO *

Hace un cuarto de siglo, y por condicionamientos bien comprensibles, nuestros estudiosos veían en el Barroco «un esfuerzo común de Europa en la búsqueda de Dios bajo la guía de España». Ahora, y con un punto de vista mucho más equilibrado, y que por equilibrado atiende tanto a la estructura socio-económico-política de la época cuanto a las manifestaciones artísticas que de algún modo le son coherentes, la historiografía viene proponiendo otra percepción de conjunto de este momento en la historia de nuestra cultura.

Dos o tres referencias a obras de estos últimos años ilustran bien la nueva visión de las cosas: así, el sustrato socio-político de las formas artísticas ha sido indagado por José A. Maravall *(La cultura del Barroco,* Barcelona, 1975); apreciaciones de interés y que nunca deben ser olvidadas en una cala en profundidad de la época se encuentran en el documentado libro de Julián Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, 1972), y—por último—una primera aproximación a la retórica (en definitiva, a la Poética) de los siglos XVI y XVII se nos da en la tesis doctoral de J. Rico, «La Retórica en el Siglo de Oro. Introducción al Humanismo» (publicada como *La retórica española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, 1973).

Así las cosas, Emilio Orozco se ha propuesto, en el panorama de que aquí damos noticia, componer una imagen global (aunque muy apoyada en investigaciones previas), de nuestro Manierismo y Barroco; recoge, de esta manera, la caracterización de uno y otro estilo que ya había delineado en trabajos especializados anteriores.

Ambos movimientos se caracterizan por su común *anticlasicismo* y, en consecuencia, por la búsqueda de la variedad y complicación en la

[4] La conversación radiofónica con Carpentier presenta mucho menos interés que las conferencias, sobre todo por la rigidez de su estructura: una pregunta cada participante, una respuesta de Carpentier, y así hasta dar dos vueltas. Cabe destacar la manera en que el escritor explica su adhesión a la revolución cubana, como algo perfectamente coherente con su trayectoria vital y, sobre todo, intelectual. Por lo demás, Carpentier alude a esto mismo en las conferencias.

* EMILIO OROZCO DÍAZ: *Características generales del siglo XVII (= Historia de la literatura española,* II, Madrid, 1975, págs. 15-125), y JUAN MANUEL ROZAS: *Significado y doctrina del Arte Nuevo de Lope de Vega,* Madrid, 1976, 195 págs.

obra artística. Ahora bien: los manieristas conciben y crean esta variedad de modo yuxtapuesto, paratáctico, resultando así un pluritematismo y forma global desintegradora; el arte barroco, por contra, «ofrece igualmente la preocupación por la variedad y los consiguientes efectos de contrastes de elementos distintos, pero obedeciendo a un principio estructural, acorde con una concepción de unidad integradora cual corresponde a una visión inspirada por la realidad y la naturaleza». Resulta, en fin, una complejidad anticlásica intelectualista en el Manierismo y sensorial en el Barroco que—por modo de *composición* de elementos o de *mezcla,* respectivamente—lleva, como decíamos, a un esencial anticlasicismo. En su designio de arte ultraconsciente los manieristas, además, alteran la proporcionalidad de los elementos de modo que el tema principal puede quedar relegado, cumpliendo así un alarde de saber y dominio técnico que informa todas sus aspiraciones estéticas. Se entiende que un poeta y erudito como Fernando de Herrera declarase que había que buscar, con el entendimiento, nuevos modos de expresión.

Es sabido cómo cada estilo tiene sus géneros; en efecto, una y otra constricción formal constituyen el motor que hace marchar la historia literaria. No es extraño, dada la estética manierista predominante, que la segunda mitad del siglo XVI sea la época de publicación de obras misceláneas de historietas, refranes, apólogos, como la de Mal Lara, y de series novelescas de contenido ideológico e intelectualizante: novela pastoril, morisca, etc.

Al *Arte Nuevo* como «poema didáctico», pero «para ser leído, en comunicación directa», se refiere Orozco, lo que nos lleva a enlazar con el libro de Rozas. Es mérito de estos dos investigadores haber subrayado la circunstancia de *por qué* y *para quiénes* se escribió, hecho absolutamente fundamental para comprender este texto que ya don José F. Montesinos tenía por uno de los peor entendidos de la literatura española. Rozas cree que se trata de una epístola al modo horaciano, pero sujeta a condicionamientos externos: lectura en voz alta, extensión, etcétera; en suma: se trata de una peroración académica confesional y de autodefensa. Orozco, con posterioridad al libro del profesor Rozas, tiende a ver más una peroración que una epístola en el poema de Lope. Pero su trabajo aún está inédito.

Respecto a nuestro tema, aún debe subrayarse que la *comedia,* a cuya cabeza está el *Arte Nuevo,* es género fundamental de la cultura española. Lope la construye según la horma de primera y segunda acción; la primera es la dramatizable, la segunda la política-genérica. En *Fuenteovejuna* se ve muy bien. ¿Y cuál resulta la significación de contenido de las dos acciones?

Conocida es la tesis expuesta por Maravall *(Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Madrid, 1972), de que la comedia es un instrumento propagandístico a favor de la monarquía absoluta y la sociedad estamental. Rozas, en cambio, cree que «la denuncia que el teatro barroco hace, no al sistema, pero sí a su casuística, es muy considerable». La segunda acción hace propaganda del sistema; la primera, denuncia los conflictos particulares. Si bien la historia es lo suficientemente compleja como para no creer que una sola interpretación la agota, quizá quepa asentir más al primer punto de vista que al segundo. Pues, ¿qué manera hay más eficaz de apuntalar un sistema que la denuncia de sus conflictos particulares, o sea, de los abusos que en él cometen los particulares? Ya en los años cincuenta, Pemán decía cosas atrevidillas y concretas en sus colaboraciones periodísticas, sin que por ello se le ocurriese poner en tela de juicio el sistema político vigente.—*FRANCISCO ABAD NEBOT. (Santa Susana, 44. MADRID.)*

Lima dans la realité peruvienne. Centre d'Etudes et de Recherches sur le Perou et les Pays Andins (C.E.R.P.A.), Université des Langues et des Lettres de Grenoble, decembre 1976, 230 págs. [1].

El volumen contiene las comunicaciones presentadas en el segundo coloquio de la *Association Française pour l'Etude et la Recherche sur le Perou et les Pays Andins* (A.F.E.R.P.A.), presidida por el profesor Henry Bonneville, y los debates que siguieron.

Se inicia este volumen con el trabajo presentado por el lingüista peruano Alberto Escobar, *Lima y el proyecto nacional: lengua, sociedad y cultura.* Gracias a la colaboración de un equipo de investigación multidisciplinaria, según lo precisará en los debates, el profesor Alberto Escobar presenta un trabajo que se apoya en hechos y datos concretos recogidos en Lima y distintas ciudades, pueblos y regiones del Perú. En una primera parte da cuenta de una amplia muestra de hechos fonéticos y rasgos fonológicos, es decir, de fenómenos de lengua *en el acto,* como él los denomina. En una segunda parte examina el problema de las actitudes frente al uso del concepto *educado* y/o *no educado.*

Tras un examen detallado y minucioso de las numerosas variaciones en el empleo del Castellano y de sus interferencias con el Quechua, y de modo más general con los distintos dialectos regionales, Alberto Escobar llega a la conclusión—ya formulada en varios trabajos suyos ante-

[1] El volumen está en venta en el C. E. R. P. A., Université des Langues et des Lettres de Grenoble, B. P. 25—Centre de Tri—, 38040 GRENOBLE CEDEX (France), al precio de 20 fs. Se pueden conseguir aún, escribiendo a la misma dirección, algunos ejemplares del primer volumen, publicado en 1975, al mismo precio.

riores, individuales o colectivos [2]— de que cabe asumir la variedad de los hablares y rechazar sin equívoco el concepto de *ejemplaridad del español peninsular como modelo unificador,* pues el Perú, por sus diferencias étnicas y sociales, es un país *pluricultural* y *multilingüe.* Demuestra, con razón, que afirmar la existencia de la homogeneidad no es sino una opción ideológica, ya que el país no ha conseguido aún plasmar una sociedad *nacional.* Termina diciendo:

> «La adopción para la enseñanza de las normas regionales, distinguiendo con precisión el nivel de oralidad y el de escritura, y presentando y habituando a la recepción y conocimiento de las otras normas, sería adoptar una política lingüística en coincidencia con un *proyecto nacional* que es imposible construir sin romper con el sistema capitalista. Pero no intentarlo equivale a profundizar las distancias y a justificar, recursivamente, el criterio de uso de la lengua como una cruel forma discriminatoria. Un proyecto socialista restablecería, entre otras cosas, el equilibrio entre Lima y las provincias, y entre las distintas normas regionales, como avance hacia la sociedad nacional y homogénea.»

La comunicación del historiador Jean Piel, *Expansion urbaine et spéculation foncière à Lima au début du XXème siècle,* trata a partir de documentos de archivos, un asunto que, por lo menos que nosotros sepamos, no había sido abordado hasta el momento, a pesar de las numerosas informaciones aclaratorias que pudo ofrecer para el estudio del surgimiento y fortalecimiento de la oligarquía en el Perú. Aunque algo esquemática al nivel de su redacción, tiene, en efecto, esta comunicación el gran mérito de relacionar la expansión urbana de Lima y la especulación sobre los bienes raíces, controladas por las grandes familias capitalinas, con los sectores financiero y político que están metidos en relaciones de interdependencia con la oligarquía en general, como lo demuestra a las claras el segundo gran período inflacionista que afectó a los solares de la capital bajo el régimen de Leguía.

Por lo que se refiere al proceso especulativo, Jean Piel adelanta cifras verdaderamente impresionantes—que serán uno de los principales puntos de discusión en los debates—, tales como 345 por 100 para el aumento del capital urbano edificado entre 1900 y 1916, y 1.000 a 1.500 por 100 para el incremento del precio del metro cuadrado en el centro limeño en el mismo período.

Examinando en especial el caso de urbanización del *Fundo la Vitoria,* del *Fundo Oyaque* y del *Fundo San Isidro,* y haciendo un parangón entre las tasas de especulación urbana y las de la especulación capi-

[2] Véase en particular la obra colectiva compilada por el autor, *El reto del multilingüismo en el Perú,* Instituto de Estudios Peruanos, 1972, donde se pueden encontrar las referencias de varios artículos publicados por Alberto Escobar en distintas revistas. Véase también *Perú, ¿país bilingüe?,* obra colectiva en Alberto ESCOBAR, José MATOS MAR y ALBERTI, Instituto de Estudios Peruanos.

talista agrícola [3], Jean Piel concluye diciendo que Lima es la ciudad oligárquica por excelencia, en primer lugar por su estructura territorial y financiera que se refleja en la estructura urbana jerarquizada por la riqueza y, en segundo lugar, por su función económica y política que hace de la ciudad un lugar predilecto de la acumulación especulativa.

La comunicación del etnólogo Abdon Yaranga, *La migración de tres comunidades de la provincia de Fajardo a Lima,* se presenta como el resultado de una encuesta concreta que desvela las principales causas de un fenómeno migratorio ya antiguo a partir de ejemplos precisos. Esta encuesta no sólo pone el acento en las numerosas dificultades que tienen que encarar los indios recién llegados a la capital (trabajo, alojamiento, etc.), sino que subraya la ausencia casi total de comunicación entre unos seres que pertenecen a distintas culturas. Esa ausencia de comunicación ilustra de modo ejemplar, pudiéramos decir, la necesidad de ese *proyecto nacional* del que hablaba el profesor Alberto Escobar en su comunicación, y muestra a las claras la urgencia de su puesta en aplicación para evitarse, en fin, que los migrantes, venidos en su gran mayoría de los lugares más recónditos de la Sierra, no formen, como es el caso, una sociedad marginal dentro de la misma sociedad capitalina.

Apoyándose en una copia manuscrita y, según dice, probablemente inédita de una descripción anónima de Lima, en su comunicación, *L'antagonisme entre Espagnols d'Espagne et Espagnols d'Amérique à travers une description de Lima de 1776,* el profesor Jean Pierre Clément, luego de exponer las principales causas que, en el texto examinado, están en base al antagonismo entre españoles de España y españoles de América, cree observar en éstos el surgimiento de una toma de conciencia de su pertenencia a una «nación» propia frente a la metrópoli. Según Jean Pierre Clément esa toma de conciencia originaría más tarde la independencia de las Indias con respecto a la Península Ibérica.

Sin duda, se podrá lamentar que Jean Pierre Clément se apoye en un documento único para sacar conclusiones que, para ser verdaderamente convincentes, tendrían que ser confrontadas con documentos más auténticamente históricos, como lo hace constar en los debates uno de los participantes, sin embargo, sería, en nuestra opinión, un error más grave aún no tener en cuenta documentos, como el estudiado por Jean Pierre Clément, con el pretexto de que son, al fin y al cabo, un simple reflejo de la conciencia europea, pues en este sentido se puede hacer igual reproche a los documentos verdaderamente históricos. ¡Entonces si se

[3] Jean Piel acaba de publicar en la Editorial Anthropos, París, 1975, el primer volumen de su tesis sobre el Perú, *Capitalisme agraire au Pérou,* 330 págs., que nos parece fundamental para el estudio de la sociedad agraria peruana.

debe hacer abstracción de tales documentos calificados, con razón o sin ella, de *literarios,* también se debe guillotinar a la Historia!

Con el problema del surgimiento de una toma de conciencia en los españoles de América planteado por Jean Pierre Clément entronca indirectamente la comunicación del profesor peruano Estuardo Núñez, *Lima según los viajeros extranjeros,* que insiste en el papel que desempeñaron los relatos de los viajeros extranjeros en la toma de conciencia de los limeños en distintas épocas.

La comunicación del profesor Bernard Lavallé, *La population conventuelle de Lima, approches et problèmes (XVIème et XVIIème siècles),* expone en una primera parte las numerosas dificultades provocadas por el fuerte porcentaje de la población que abrazaba el estado religioso, lo mismo que los numerosos problemas planteados por las funciones eclesiásticas. En una segunda parte Bernard Lavallé intenta explicar las principales razones de las abundantes vocaciones, apoyándose en las demandas de *nulidad de profesión* para los hombres y de *toma de velo* para las mujeres.

Es una comunicación muy documentada, de la cual surgen una multitud de problemas, que los debates—y es normal—distan mucho de agotar, relativos a las condiciones sociales de las personas que entraban en los conventos, a la homosexualidad que se daba en estos mismos conventos, al sistema jerárquico que regía la vida conventual, a las presiones que se ejercían en los que querían presentar una demanda de *nulidad de profesión,* a la reinserción social de los religiosos y religiosas exclaustrados, etc.

De modo que el trabajo de Bernard Lavallé, como lo sugiere el título, parece ser, ante todo, una apasionante invitación a que se profundicen en lo sucesivo todos estos problemas que indudablemente se relacionan con una situación histórica determinada, tanto desde el punto de vista socio-económico como desde el punto de vista ético-cultural.

El volumen se termina por la comunicación del profesor Maurice Birckel, *A propos des étrangers à Lima: le procès inquisitorial contre un professeur français de l'Université de San Marcos (XVIème siècle).* Maurice Birckel examina el caso del profesor Diego Corne para poner a luz algunos de los procedimientos utilizados por el Santo Oficio, igual que el funcionamiento de los grandes procesos inquisitoriales y, sobre todo, la actitud específica de la Inquisición de las Indias con respecto a los extranjeros procedentes de países presa de la herejía, Inglaterra, Alemania, Holanda, Francia, etc.

La relativa mansedumbre del Tribunal del Santo Oficio con Diego Corne lleva a Maurice Birckel, en el transcurso de los debates, a preguntarse si finalmente el profesor francés no fue favorecido por ciertos

apoyos oficiales secretos, cuando, precisamente, los extranjeros se veían sometidos a estrecha vigilancia y tenían que sufrir severos castigos de parte de las autoridades inquisitoriales.

En conclusión se puede decir que, a pesar de estar limitado el tema del coloquio a *Lima dentro de la realidad peruana,* el volumen es de mucho interés, tanto por la cantidad de los trabajos presentados como por lo acucioso de los debates entablados entre los participantes. He aquí por qué, aunque muchos de los problemas abordados queden pendientes, nos parece que el lector, sea o no especialista de los asuntos peruanos o andinos, encontrará en este volumen numerosas informaciones que, a falta de satisfacerle plenamente, no dejarán por lo menos de despertar su curiosidad llamándole la atención sobre ciertos aspectos de una realidad que, a veces, parece tan inasequible desde nuestro viejo continente. Si el volumen no tiene más ambición, como lo escribe en el prefacio el profesor Henry Bonneville, que la de *abrir algunas perspectivas que son otras tantas invitaciones a que se prosigan investigaciones y debates,* creemos sinceramente que desempeña plenamente su papel.—*ROLAND FORGUES. (11, Ave. de Ciney. 21140, SEMUR-EN-AUXOIS. FRANCIA.)*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

JUAN JACOBO DE LARA, Selección y prólogo: *Obras completas de Pedro Enrique Ureña.* Universidad Pedro Enrique Ureña, Santo Domingo.

El orden cronológico es el que marca el contenido de este volumen tendente a mostrar lo más significativo del pensamiento y la labor dilucidadora de Pedro Enrique Ureña. Este no es ni ha sido con seguridad un trabajo fácil, condensar en un puñado de páginas la labor de uno de los espíritus más atentos a todos los aspectos de la cultura que se ha dado en Sudamérica, es, desde todo punto de vista, un trabajo que requería una especial dedicación.

La cronología de este trabajo permite que nos encontremos con una cantidad de trabajos que ya habían sido publicados con anterioridad, pero que, hasta el momento, no habían sido reunidos en un libro. Esto viene a solucionar y a esclarecer una serie de posibles errores en cuanto a su temporalidad, ya que en este libro aparecen, siguiendo el orden en que Pedro Enrique Ureña los escribió. Esto es de una gran importancia para comprender y seguir sin tropiezos el desarrollo de su obra.

En este primer volumen se incluyen los trabajos en prosa, que nos muestran el dominio y alcance que el lenguaje logró en la exposición de su ideario, múltiple y variado. También se incluye en este volumen parte de su obra en verso, que si bien no fueron muchos los poemas por él escritos no dejaron de ser significativos para su tiempo y dentro del movimiento al que de alguna forma perteneció. Esta primera publicación—tomo I de sus obras completas que ahora nos preocupa—abarca sus primeros diez años como escritor e incluye parte de su epistolario.

La labor de Pedro Enrique Ureña es geográficamente amplia. Se podría decir que fue el espíritu más inquieto de su tiempo, ya que la casi totalidad de los países sudamericanos gozaron de su influencia directa. Su labor de ensayista ha constituido un hecho perdurable que no pudo ser ignorado en el desarrollo cultural de latinoamérica, ya que su pensamiento no deja de estar presente aún hoy, debido a su preocupación formativa de una conciencia cultural enraizada en todos aquellos factores que constituyeran una visión real de la integridad sudamericana.

Leer este libro es un encuentro con una personalidad pocas veces repetida en el ámbito de la cultura sudamericana. «Pedro Enrique Ureña fue toda su vida, antes que nada, un maestro, por temperamento, por vocación, por aptitud: en la cátedra, en la conversación, en sus escritos.» No podrían ser otras mejores que estas palabras para dar una idea sobre el aporte de este trabajo antológico.—*G. P.*

JAVIER SOLOGUREN: *Corola Parva.* La máquina eléctrica Editorial, México, 1977.

Para hablar de la poesía de Javier Sologuren, con toda autoridad unos de los poetas más significativos de la poesía actual del Perú, es necesario, o casi imprescindible, hacer referencia a toda una serie de cosas íntimamente relacionadas con la poesía misma, con su hacer y con su divulgación. Sologuren es el autor de *El morador,* 1944, el de *Vida continua,* libro en el que recoge toda su obra y que fuera publicado por ediciones del Instituto Nacional de Cultura del Perú en 1971. Aparte de esto está su trabajo de traductor de los más importantes poetas europeos entre los que se hallan, en una forma preferente, sus trabajos sobre la poesía sueca.

La poesía de Sologuren nos ha llegado de los puntos más diversos, ya que ha sido editada por las revistas más importantes del continente sudamericano, entre las que se podrían mencionar: *Plural,* dirigida por Octavio Paz, en México; y *Eco,* editada en Colombia. En su poesía se halla la búsqueda real por una autonomía de la expresión y al mismo

tiempo una carga que profundiza en el sentido de la palabra, creando un binomio de transferencias emocionales de una auténtica realidad poética.

En este libro, *Corola Parva,* la búsqueda textual procura convertirse en el ojo avizor del doble sentido poético, la dualidad del verbo como espejo de la imagen o su inverso significado. La incorporación de logros visuales adquiere en estos pequeños poemas su capacidad de reflejos y compartida entrega entre la emocionalidad como dinámica generadora y el verbo como sostén y andamiaje de su propio contenido. El grafismo deja de ser solamente receptor de referencias para transformarse, por obra y gracia de su propio medio sensorial, en continente poético.

En este libro hallan perfecta armonía los logros más caros y los menos comprendidos de una serie de poetas que en los más dispares sitios liman y desgastan los rebarbes adheridos a la poesía después de largos lustros de machacona negación de su auténtica e inviolada forma interior, ajena a la confesionalidad con el sentimentalismo disfrazado de grandilocuencia. Todo en este libro es riesgo por el encuentro: un palpar en la oscuridad con el solo derrotero de los sentidos.—*G. P.*

MARIA JOSEFINA TEJERA: *José Rafael Pocaterra: Fixión y Denuncia.* Monte Avila, C. A. Venezuela, 1976.

En la voracidad incontrolable de las escuelas y los «istmos» que en literatura se renuevan con más prontitud que su propio nacimiento, el rescate y el trabajo en profundidad sobre la obra de algunos nombres parece ser una obligación de la nueva crítica, sobre todo en los países sudamericanos, donde el continuo ponerse al día hace que en muchas ocasiones el olvido revista caracteres de auténtico genocidio literario. Esto puede venir perfectamente a cuenta si tomamos en consideración el trabajo que se ha impuesto la profesora de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela, al realizar este estudio sobre la obra de José Rafael Pocaterra (1889-1955).

Coherencia y entrega son las directrices que rigen este estudio tendente a devolvernos la personalidad de uno de los escritores más representativos de la narrativa sudamericana. La investigación no solamente se circunscribe a lo estrictamente literario, sino que abarca toda la inquieta vida del autor de *Cuentos Grotescos,* la obra que tal vez en mayor medida contribuyó a que el nombre de Pocaterra rompiera los límites geográficos de Venezuela.

En este analizar la dimensión del entorno en que se produjo la obra

de Pocaterra, obligadabente, había de hacer entrada en el aspecto político que al escritor le tocó vivir y que se halla plenamente reflejado en sus *Memorias,* escritas, en su primera parte en la cárcel. Memorias que Pocaterra comenzara a escribir en 1921. «Los primeros apuntes fueron sacados de la prisión clandestinamente y reproducidos en forma de folleto, mientras el autor todavía estaba preso.»

El trabajo de María Josefina Tejera, y el análisis pormenorizado que de estas memorias nos hace, sin descuidar los otros aspectos literarios, nos pone frente a la realidad de un escritor tremendamente comprometido con su tiempo y con las consecuencias políticas derivadas de una lucha de clases en la cual la gran masa ha sido la eterna víctima en beneficio de unos reducidos grupos detectores del Poder.

La lectura de este libro es a la vez que la lectura de la obra y el pensamiento de un escritor, el revivir de una problemática que no ha perdido vigencia. Como su título lo indica, en este trabajo se ensamblan las dos vertientes investigativas desde las cuales podíamos tener la perfecta realidad de un escritor y su obra.—*G. P.*

EDUARDO GONZALEZ VIAÑA: *Batalla de Felipe en casa de las palomas.* Edit. Losada. Buenos Aires, 1976.

La recreación de lo cotidiano, o lo falsamente cotidiano, fue durante varias décadas la preocupación *angustiosa* de una serie de narradores lationamericanos y, por qué no decir, también españoles. La calidad estrictamente textual era subordinada al espíritu de la denuncia directa, sin más contornos emocionales que los que escapaban de una mediocridad confesional con relación a la problemática del ser americano.

Las tramas de muchos de los cuentos y novelas de un tiempo nada despreciable de la narrativa sudamericana, no eran otra cosa que primorosos y bienintencionados puntocruz con motivos costumbristas; todo también compuesto, que ninguna hebra quedaba suelta ni hacía correr el riesgo que se perdiera la urdimbre del conjunto. Por esto muchas niñas de las clases privilegiadas sudamericanas pudieron dejar sin grandes problemas, la aguja y el bastidor de bordar por la pluma y el papel en blanco. Felizmente algunos fenómenos han venido a restituir el verdadero papel de la literatura, tanto en varones como en damas. De ello han surgido una conciencia literaria que ahonda en su propio contenido reflotando una temática en que el hombre se encuentra terriblemente comprometido como parte integrante de una totalidad.

Tendríamos que decir que es tal vez en Perú, con Arguedas, donde primero la conciencia del escritor sudamericano siente el estremecimiento de haber calado en un filón de situaciones que son el verdadero rostro de su sentido literario. El ejemplo de Arguedas, con todo lo que los narradores pudieran agregar como aportes personales es, sin lugar a dudas, hecho definitivo y definidor de la literatura peruana de los últimos lustros.

Pensamos que esta novela, o este conjunto de relatos de Eduardo González Viaña, en los que el texto es vitalizado por la poesía, una poesía sin estridencias, pero sabia en el lenguaje y la entrega, difícilmente se podría haberse dado en otro punto geográfico que no haya sido el Perú. En estos relatos se transparenta la vida en toda su veracidad, late el pulso de unos hombres enfrentados a lo cotidiano, una cotidianidad buscada a conciencia, una vitalidad cotidiana que puede ser la muerte en un impulso más vital aún, el miedo.—*G.P.*

JESUS FERNANDEZ PALACIOS: *Poemas anuales.* Ediciones Universidad Veracruzana, Cuadernos del Caballo Verde, 1976.

Una hermosa colección es esta realizada por la Universidad Veracruzana y, sobre todo, importante su labor de difusión de una serie de nombres de poetas que de esta manera ven ampliada su audiencia contribuyendo a un más amplio conocimiento de su poesía. El cuadernillo que por ahora nos preocupa contiene un grupo de poemas del poeta español Jesús Fernández Palacios, de un prestigio bastante cimentado entre los más jóvenes de las actuales generaciones españolas.

En este conjunto de poemas de Fernández Palacios nos hallamos ante una panorámica de todo lo que puede haber contribuido a su búsqueda por una autonomía poética y expresiva. Fernández Palacios demuestra una gran madurez y sabe perfectamente quiénes son los puentes que le han abierto el paso necesario para un astuto encuentro con su propio hacer, con el auténtico rostro de su expresión.

Dominio y mesura en el manejo de los elementos son las cualidades más sobresalientes de este joven poeta gaditano. En su poesía busca e indaga aquellas técnicas que le permitan cristalizar la idea motivadora del poema en objeto poético en sí. Para ello sabe equilibrar en una arquitectura de antecedentes machadianos las más recientes conquistas en el plano formal, logrando de esta manera una dinámica textual llena de espontaneidad y franqueza emocional.

Debemos saludar con alegría este primer libro que nos llega de

Fernández Palacios, ya que con anterioridad solamente habíamos tenido ocasión de ver de él poemas sueltos. Lo cual no era obstáculo para darnos cuenta del valor que ellos encerraban.

También habría que hacer referencia en esta ocasión a la hermosa presentación de esta colección de poesía, *Cuadernos del Caballo Verde,* dirigida por Luis Arturo Ramos. Labores de esta naturaleza, tan poco frecuentes, son siempre motivo de alegría ante el mundo mercantilista que con frecuencia rodea toda labor en que la poesía solamente se transforma en un pequeño mundo de intereses particulares.—*GALVARINO PLAZA. (Fuente del Saz, 8. MADRID-16.)*