# Sección Bibliográfica

## LAS ESPAÑAS

### (Las Memorias de Salvador de Madariaga)

Salvador de Madariaga, cuyo octogenario reciente se ha celebrado en un *Liber amicorum* (Brugues, 1966) que reúne muchas firmas ilustres, ha iniciado la divulgación de sus recuerdos personales con la edición de sus *Memorias de un federalista* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967). Dan comienzo con la evocación de sus remotas primeras impresiones en La Coruña, su ciudad natal, pero, sobre todo, tratan del tema regional catalán, gallego y en el país vasco, raíz de su linaje y cuestión de persistente actualidad. Por lo regular el tema suele plantearse en el nivel de la mitología o con la ceguera de la pasión negativa o positivamente polarizada. Por el contrario, los juicios de Madariaga son singularmente razonadores.

El libro contiene un «doloroso análisis» (p. 12). El problema —«el de su pluralidad frente a su unidad»— es, para Madariaga, «el más grave de cuantos asedian a España» (p. 9); ha de ser el «más angustioso que se les plantee a quienes hereden... el gobierno de España» *(ibidem);* el caso vasco, en ese panorama, es juzgado como el más grave (p. 13). Madariaga se extraña de no hallar en las páginas que se escriben desde España acusada esa alarma. Si no está en esas páginas, sí está en la conciencia de algunos. Y su consecuencia. El que esa peligrosa tensión sirva de pretexto, o sea motivo de que el timón perdure en manos profesionalmente imperiosas. Nada menos.

Madariaga es un federalista. Pero no sólo por convicciones especulativas: «es la vida, y no meramente la lógica», la que le ha llevado a sentir y conocer el asunto. La argumentación del libro está entreverada con el curso de su existencia: la teoría surge al hilo de los azares de su biografía. La primera mitad del libro es un «relato» y la segunda (de no menos extensión) contiene una serie de «textos y comentarios», que sirven de apéndices al relato y reproducen anteriores artículos y cartas del propio autor y de quienes han polemizado o compartido sus juicios a lo largo de las sucesivas ocasiones de su prolongada intervención en la vida política española, desde dentro o fuera de sus fronteras. También transcribe textos de historiadores antiguos y modernos con que

acredita sus afirmaciones. Reiteradamente acude al libro de José Antonio Maravall, *El concepto de España en la Edad Media* (segunda edición, Madrid, 1964), y con especial encomio a Menéndez Pidal y a Américo Castro (p. 177).

Ya he apuntado que para Madariaga el caso vascongado es el «más grave». Sus propios razonamientos y las cartas de sus discrepantes —personalidades del Partido nacionalista vasco que viven en el exilio— hacen especialmente valiosa su aportación en ese sector del regionalismo español.

La necesidad de una más adecuada información sobre los términos mismos en que el caso vascongado ha de plantearse resulta justificada incluso por el ejemplo del propio Madariaga, pues en el prefacio a la tercera edición (1942) de su libro *España. Ensayo de historia contemporánea,* publicado inicialmente a comienzos de 1931, subraya que a pesar del tiempo transcurrido nada tiene que modificar —sólo prolongar su texto para historiar los posteriores sucesos—, salvo respecto a «el problema vasco, cuya primera versión resulta hoy algo insuficiente». El hecho me parece un testimonio de la normalidad de la deficiente visión del tema (1).

Las *Memorias de un federalista* son un libro de historia, antigua y principalmente contemporánea, según queda señalado, pero sobre todo son una obra que afronta resueltamente un tema actual y político, con vivacidad no exenta a veces de alguna aspereza (2). Comentar el tema del posible federalismo español con la claridad que exige no es cosa hacedera en esta ocasión. Por obvias razones de hecho, pero, además, porque el mero planteamiento requiere, si no se trata de pintar como querer, de muy ponderadas aclaraciones. Para cooperar a esta apremiante tarea de esclarecimiento, siempre difícil frente a creencias so-

---

(1) La séptima edición del libro (Buenos Aires, 1964), ampliada nuevamente abarca los sucesos de la vida nacional hasta algunos del año 1962. Perdóneseme señalar mi comentario «Bajo fuegos cruzados» (recogido en mi libro *Del pasado al porvenir,* Barcelona, 1964, pp. 127 y ss.), porque temo que son raros los aquí dedicados a este estudio ejemplar para que la juventud actual pueda entender la reciente prehistoria de lo que hoy ocurre en esta punta de Europa.

(2) Como Madariaga es notable escritor, algún relieve acentuado quizá obedece a razones estilísticas, que un político sacrificaría al arte de la persuasión al oponente. También de dudosa oportunidad han sido los dos artículos publicados con especial ostentación por parte del diario *A B C* (8 y 15 de diciembre de 1968); describir, en ese lugar, a los dos bloques que hoy se reparten el imperio como «un matón rodeado de esclavos», y «un grupo de estados libres» se asemeja demasiado a lo que los lectores habituales de esa publicación leen con frecuencia en sus páginas firmado por muy otras plumas. Es sabido que *duo si idem dicunt non est idem,* pero temo que tales lectores no lo perciben, y si de algo anda hoy necesitado este país es de evitar lo que pueda aumentar la confusión reinante.

Sobre el caso vascongado le ha replicado Manuel de Irujo en su artículo publicado en la revista *Ibérica* (Nueva York, 15 de diciembre de 1967), y José Domingo de Arana, en su estimable estudio sobre *Presente y futuro del pueblo vasco* (Bilbao, 1968).

ciales, pero máxime en asuntos cuya vivencia envuelve entrañables sentimientos, las páginas de Madariaga reúnen méritos singulares.

El libro contiene un valioso y dilatado testimonio personal de una experiencia vinculada a grandes y menores sucesos de la historia actual. Alberga una colección de textos y cartas que hasta la fecha no habían obtenido divulgación en España y ahora se ofrecen a nuestro alcance en las librerías. Y, sobre todo, máxima y rara virtud, preside sus páginas un ánimo desmitificador y razonante hasta la última apelación y el menor detalle. Se trata, pues, de un acontecimiento que debe señalarse destacadamente a los lectores españoles. El habitual silencio sobre el gran tema de «las Españas», del que oportunamente Madariaga se alarma, está llevando a un peligroso olvido. Pero el problema, que en estas *Memorias* se debate no pertenece solamente al pasado.—PAULINO GARAGORRI *(Marqués de Riscal, 9. MADRID).*

ARTOLA GALLEGO, MIGUEL: *La España de Fernando VII.* Tomo XXVI de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Introducción de Carlos Seco Serrano. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1968; XXXVI+999 pp.

Me permitiré comenzar este comentario por aquellos términos en que suelen concluir las reseñas bibliográficas para decir, en forma de anticipado balance, que en la presente obra tenemos una de las más importantes que haya producido la historiografía española en los últimos años. Este juicio quiere estar en correspondencia con el hecho de que el tema acometido es de los más interesantes —a mi entender—, pero también de los más arduos que puede ofrecer nuestro pasado; desde luego, como para poner a prueba —y honrar, como aquí ha sucedido— las capacidades de un historiador. Y entiéndase dicho todo esto como necesario patrón de referencia para las medidas de un libro que es ya extraordinario por la extensión de sus páginas y acreedor a atención especial por la colección a que corresponde.

Lo primero —que el tema, para ser tratado en su conjunto, presenta muy graves dificultades— se puede afirmar sin mayores cavilaciones. Quisiera detenerme, sin embargo, a hacer unas observaciones sobre ello. Porque algo semejante pudiera decirse también de toda una serie —y harto nutrida— de capítulos de la historia española; pero en éste de Fernando VII se dan razones para tenerlo por uno de los más cargados de obstáculos.

Dos son las razones que —muy obviamente, según creo— vienen acentuando el especial carácter problemático de la historiografía sobre

España, dentro del marco comparativo de las naciones europeas. De un lado, está la falta —falta en cantidad y en densidad— de acervos monográficos que con enfoque preciso y en detalle procuren los elementos de juicio necesarios a toda proposición interpretativa de carácter general. Soslayada toda pasión, a título de estricta justicia, habrá de reconocerse que en las últimas décadas ha sido extraordinario —inmenso en algunos sectores— el avance de las exploraciones parciales, científicamente concebidas y realizadas. Pero unos años no podían suplir lo que con relación a otros países representaba un profundo desnivel, no sólo en cantidad, sino —lo que era más grave— en cuanto a métodos y criterios. ¿Hará falta recordar que la historia social y económica ha podido pasar en España por horizonte nuevo, cuando era surcado Mediterráneo en otras latitudes?

Para la Historia contemporánea todavía cabe añadir este gravamen: que hasta fechas recientes no ha sido en verdad un polo de atracción estudiosa. Acaso su rostro de apariencia declinante o agostada para nuestra patria y el fastidioso diapasón de pugna civil que le acompaña, no ofrecían atractivos demasiados dentro de una estela que, como la hispana, se jalonó con gestas ascendentes y de signo creador.

De otra parte —y sobre todo— la historia de España ha tenido el particular privilegio de resultar campo de controversias que, aparte de ser en gran manera sugestivas, no parecen fácilmente resolubles mientras se impliquen en ellas ponderaciones y valoraciones que, sobre ser de naturaleza opinable, no han sido tratadas con el necesario cuidado en distinguir lo que en ellas afecta a planos objetivos y a planos subjetivos. Naturalmente, no voy a extenderme ahora sobre materia tan desmesurada. Interesa a nuestro objetivo, sin embargo, recordar que, a diferencia de lo ocurrido en otros ámbitos, donde la historia «nacional» ha llegado a escribirse desde el respeto o la adhesión sobrentendidos a ciertos valores «nacionales» (se refieran a Francisco I o a Napoleón Bonaparte), y por encima de antinomias ideológicas, la nuestra ha servido en cambio de palenque en el que dirimir toda suerte de retos entre ideas y afecciones encontradas. Aunque me guardaré de decir que eso haya ocurrido por desgracia, pienso que no ha dejado de estorbar al estudioso, y especialmente al de la Edad Contemporánea, pues ha sido en ese campo —apenas es preciso decirlo— donde con más proximidad y fuerza se proyectaban los enfrentamientos, y donde más instantes venían a ser para el historiador las definiciones personales; lo cual es al cabo perspectiva poco halagüeña para el historiador, que si lo es de raza, prefiere en el fondo preguntarle al pretérito y dejarle hablar, antes que sermonearle.

En tesitura semejante, se explica que el reinado de Fernando VII

haya tenido que aguardar largamente la hora de sus explanaciones críticas. De sus dos grandes etapas, la primera —la Guerra de la Independencia— es una partitura de tan heroicos acordes, que ellos han apagado en buena medida la importancia del proceso revolucionario subyacente, pese a la cardinal importancia de éste en la originación de la España contemporánea; y la segunda fase, la del reinado efectivo de Fernando, abre de lleno las puertas al choque entre antiguo régimen y revolución liberal, con virulencia tal en el antagonismo político, que las motivaciones de otro orden habrían de permanecer también medio enterradas para el análisis mientras tanto que en la vicisitud nacional los problemas del formalismo político siguiesen siendo objeto supremo de preocupaciones y de luchas. Todavía más concretamente: el drama de la España en transición al mundo contemporáneo se convertía por mucho tiempo en un caso de enjuiciamiento político-moral, fuertemente personalizado sobre la figura del rey Fernando, y fallado en su contra como algo inapelable. Mientras permaneciesen afirmados en la conciencia y en las formas de vida —pese a toda clase de esguinces y de inflexiones particulares— los postulados del sistema liberal, Fernando VII «tenía» que ser el malvado sin atenuantes, porque para eso se cruzaban en él, de manera tan oportuna, el verdugo y enterrador de esperanzas políticas y el hombre fementido. Una ideología que hacía de las libertades políticas un bien absoluto y anterior a otro, condicionante antes que condicionado, tenía que condenar en forma tan absoluta a quien aniquiló toda forma de libertad política. Sin posibilidad, por lo demás, de que desde el lado carlista o tradicionalista hubiera interés serio en reivindicar al padre de Isabel II y dispensador equitativo —al menos en su decir— de palos al burro blanco y al burro negro; esto es, figura que no brindaba la más humilde base desde la cual oponer al liberalismo un programa de renovaciones, del signo que fuesen.

Creo, pues, que no ha sido por mera casualidad el que la aproximación a ese período emprendida con ánimo intelectivo haya venido a darse cuando por razones poderosas —poderosas como corrientes marinas— ha entrado en crisis de apagamiento o de transformaciones la vieja fe liberal de cuño e intención «burgués-diecinueve» (y estimo necesaria tal precisión); esto es, cuando en definitiva se ha abierto paso una comprensión del acontecer histórico que, se incline a la derecha o a la izquierda, no se permite ya imaginar una constitución política como aquella clase de alfombra mágica sobre la cual, una vez poseída, se vuela raudamente a los paraísos soñados (pues harto se sabe que hemos ido a dar en el otro extremo: no ya a relativizar, sino a negar virtualidad propulsora a la máquina política, porque la nueva alfombra

mágica del «cambio social» y del «desarrollo económico» habrá de llevar al paraíso donde aguarda, para colmo de promesas, el don de la libertad). En otros términos: la historia científica de nuestro siglo XIX ha hallado terreno más propicio al desvanecerse la idolatría politicista del siglo XIX y convertirse en verdadero presupuesto de método la vieja intuición del historiador según la cual el proceso histórico se cumple en una trama de interdependencias; cuando, más concretamente, ha llegado a abrirse paso un humanismo de conscientes preocupaciones y conocimientos sociológicos.

En relación con este cambio de panorama a que me refiero, la carrera estudiosa y publicística de Miguel Artola ha sido un ejemplo adelantado y de máximo valor representativo. Cuando nuestra historia contemporánea suscitaba todavía muy escasas incorporaciones investigadoras, la publicación de su libro sobre los afrancesados (1953) vino a mostrar de qué manera podía brindarse una lección de subido interés, en un terreno de apariencia ingrata, pero convertido por Artola en una plataforma de observación precisamente sociológica. Pocos años después, una nueva obra —esta vez ese estudio fundamental que es *Los orígenes de la España contemporánea* (1959)—, confirmaba a Artola, en plena juventud, como explorador historiográfico de poderoso aliento y en posesión de una idea muy clara del sentido conectivo, integrador de explicaciones, que conviene a la ciencia histórica; en posesión, también, de las técnicas que ese sentido exige. Su esfuerzo, además, no constituía ya un caso singular. Una serie de contribuciones importantes —las de Suárez, Sardá, Pintos Vieites, Izquierdo Hernández, Comellas, Vicens Vives, Juretschke, Seco, Torras...— proyectaba sobre el reinado en cuestión, y en breve tiempo, un caudal extraordinario de conocimientos, interpretaciones y sugestiones nuevas, sin que, por otra parte, dejara de acrecentarse la bibliografía relativa a la Guerra de la Independencia, conforme a una vocación hacia este tema que, por fortuna, se había mantenido viva.

Con todo ello se ha potenciado, naturalmente, el interés de las cuestiones y problemas y se han enriquecido nuestras perspectivas, hasta dejar muy atrás aquella situación marginada a que anteriormente me referí. No sería equitativo, sin embargo, considerar que la transformación operada había allanado todas las entradas y caminos. Seguía faltando, en primer lugar, una roturación metódica respecto de problemas de todo orden. El libro que comentamos testimonia en su aparato crítico —y pese a su destino al «gran público»— que ha sido la consulta directa de fuentes documentales más que el depósito de la bibliografía crítica lo que ha dado fundamento a las explicitaciones que, en relación con muy varios aspectos, aquí se desarrollan. Porque en su contexto formal,

este itinerario histórico se muestra rigurosamente atenido —conviene decirlo— a las exigencias clásicas, en cuanto a puntualidad descriptiva en acontecimientos e instituciones; lo que me parece absolutamente de agradecer. Pero, sobre todo, ¿cómo ignorar que ha seguido en pie, ante el tema, el viejo reto planteado por el subjetivismo político? ¿Cómo desconocer que por debajo de la renovación historiográfica antes aludida ha circulado en importante medida una motivación ideológica? Porque ha sido, en efecto, una convencida y ni siquiera disimulada posición antiliberal, vinculada al tradicionalismo, la que se ha esforzado en desvirtuar las espesas tintas negras acumuladas por una opinión, ya secular, contra la «reacción absolutista». Se han cambiado así las tornas de la situación hasta ayer prevaleciente, y con ello sin duda se ha favorecido el mejor entendimiento de los problemas. No creo, sin embargo, que sea la vía más adecuada para una comprensión que logre trascenderlos plenamente. Y es a la vista de semejante tesitura como mejor puede calibrarse, a mi juicio, el alcance de la contribución que nos ocupa.

En una apreciación inmediata puede ya advertirse que en el modo discursivo de Artola se prescinde sistemáticamente de las calificaciones morales sobre personas y sucesos (y no así, extrañamente, en las leyendas de las ilustraciones) para avanzar en derechura por la senda de las explicaciones causales. Esto, que es ya un indicador importante acerca de las bases conceptuales de un autor, no me parece, sin embargo, lo decisivo. Lo esencial, aquí como siempre en la interpretación histórica, radica en la calidad de la trama que se nos propone para comprender el engarce tanto de las vicisitudes objetivas como de las motivaciones de conciencia. Porque desplegado con rectitud ese género de sorites, que es el genuino en el discurso histórico, viene a resultar secundario que el historiador deje ver, con mayor o menor discreción, el rumbo de sus simpatías; por ejemplo, en el presente caso, las que se traslucen en el autor hacia Jovellanos y el espíritu de aquel sector ilustrado que el gran asturiano representó estelarmente.

En relación con los dos grandes ejes argumentales del período —Guerra de la Independencia, doblada de emancipación hispanoamericana; pugna entre liberalismo y absolutismo—, el cañamazo explicativo de Artola es no sólo riguroso y coherente, sino constituido además desde un verdadero sistema interpretativo de conjunto; esto es, desde una apreciación panorámica de las causas y dependencias y la jerarquización que en ellas se revela, de suerte que tanto las circunstancias eventivas como el núcleo de ideas y decisiones del cuerpo social cobran su justo valor.

En cuanto a la gesta de la Independencia, la teoría de Artola podría

resumirse en esta última clave: la guerra nacional de guerrillas —«revolucionaria» la llama él— batió al ejército napoleónico al someterle a desgaste insostenible y privarle del dominio logístico del territorio nominalmente conquistado. Esta tesis pasa fácilmente entre españoles por algo bien sentado —o al menos razonable— en virtud de extrapolaciones intuitivas o de base literaria; pero necesita de una demostración seria cuando ha de medirse con versiones de otro norte sentimental; concretamente, la inglesa, que desde la autoridad protagonista de un Wellington a la historiográfica de un Oman han hecho muy poca justicia a lo que representó como arma el «entusiasmo» de los españoles. La exposición de Artola —larga, de más de 200 páginas— ha preferido el examen por sectores o frentes de guerra al clásico relato cronológico; ha seguido métodos y criterios peculiares de la historia propiamente militar, así en cuanto a los hechos estratégicos como en el cuidado puesto al analizar los desarrollos tácticos particulares (cosa poco frecuente en los textos de historia general, con el grave inconveniente de querer explicar la guerra, ignorando las condiciones y regulaciones que mandan en ella); ha estado, en fin, orientado por ciertas directrices que el autor deduce como dominantes en el sesgo del conflicto: así, el enfrentamiento entre columna francesa de ataque y línea defensiva por parte de los aliados; así, la marcha evolutiva de la contienda en tres fases discernibles por su sentido: la primera presencia el fracaso del ejército regular español en el combate a campo abierto; en la segunda, el recurso a la defensa —hasta el extremo— de plazas fuertes y reductos supone, aunque desgaste y pérdida de tiempo para el adversario, un mal balance en la economía de las fuerzas propias; y, finalmente, en respuesta, ya única posible, a la situación, la acción organizada de la guerrilla demuestra toda su razón de ser y su peso en la dialéctica de «guerra nacional» que al cabo se impone en el gigantesco choque.

Me interesa subrayar que no he leído sin un arrastre de emoción las páginas de esos capítulos. ¿Sugestión patriótica de mi parte? No es de negar lo que pueda haber de ello. Creo, sin embargo —y eso es lo que importa aquí— que el autor es principal responsable de tal efecto. Cierto es que su prosa, ceñida y sustantiva, puede servir de modelo en cuanto a rehuir concesiones sensibilistas; pero de ella trasciende una nota profunda de vibración con el tema heroico que describe. Desde los días en que el pueblo español, con desprecio increíble de todo cálculo, se enfrentara con la potencia napoleónica, han corrido muchas aguas desengañadas; y las de nuestro tiempo, por cierto, cada día más espesas en su flora pragmática, más cargadas de economicismo y de «niveles» antiheroicos, más orquestadas con mugidos de pesebre, sabios o iletra-

dos. No importa. Cada vez que se hace oír un himno colectivo de dignidad moral tan alta como el de la Independencia española, sobrecoge al alma que sabe entender su significado: la grandeza de saber morir por algo tan verdaderamente espiritual como es el sentido del honor. Y el texto de Artola hace resonar ese significado.

Quienes hayan leído los *Orígenes de la España contemporánea* conocen ya la línea de interpretación que sigue nuestro autor —y que aquí se mantiene— ante esa capital transición histórica. En esencia, se trata de definir los acontecimientos políticos desatados en 1808 como la versión de la revolución liberal del siglo XIX sobre el conjunto del Imperio español. Tal concepto no constituye desde luego un descubrimiento. Era preciso, sin embargo, reponer su significado en el plano supremo que le correspondía, cerniéndose sobre un escenario que no abarcó menos que de los Pirineos a los Andes, tal y como fue vivido y sentido por los protagonistas, desde el conde de Toreno y Martínez de la Rosa a Simón Bolívar. Y era sobre todo indispensable elucidar lo que la ideología y la acción revolucionarias significaron en el mundo español, en una doble vertiente: por una parte, desde el plano de las formulaciones teóricas, y por otro lado, respecto de las implicaciones del ideario liberal con los intereses, aspiraciones y mentalidad de aquel determinado sector de la sociedad española que auspiciara la revolución. De otro modo: era necesario explicar el contexto «burgués-español» de la revolución «liberal-burguesa».

En lo que concierne a la revolución emancipadora de Hispanoamérica, la expresión de Artola es, por supuesto, de síntesis, como resultaba obligado por la ingente magnitud de aquel proceso y la orientación del interés hacia España que se imponía en el volumen de que tratamos; una síntesis en la que, sin embargo, no ha faltado la atención analítica: trazados los rasgos generales para las causas y caracteres de la eclosión emancipadora y de la conflagración subsiguiente —contemplada fundamentalmente como una guerra civil—, se han señalado los aspectos diferenciales del drama en cada ámbito y los sesgos particulares de su evolución.

El análisis circunstanciado corresponde, naturalmente, a los eventos peninsulares. No es cosa de intentar aquí una glosa de ese recorrido, que sigue el hilo —no podía ser otro— del destino del rey «Deseado». Pero quiero permitirme el delinear unos subrayados sobre la que estimo ser más honda entre las lecciones de nuestro libro.

Como bien explanó Artola en sus *Orígenes*, hubo en el ideario liberal-burgués un trasfondo de motivaciones económicas, en adversativa irremediable con la ordenación de la sociedad estamental, no por solapadas inicialmente menos poderosas a la hora de organizar la ciudad

conquistada: se trata de reservar el dominio político a quienes poseen la riqueza —excluidos cualesquiera otros títulos— por medio del sufragio censitario; se trata, deificando la propiedad individual, de romper con todas las trabas que impiden la apropiación de los bienes comunales y vinculados —especialmente la tierra— y su entrada en una economía de libre mercado; se trata de quebrar todas las barreras que impiden la explotación ilimitada del trabajo por el empresario. En el caso español, la magnitud de los dominios territoriales vinculados en «manos muertas» (propios, Iglesia), junto al problema —heredado del siglo XVIII— de la Deuda pública («vales»), debería exacerbar los apetitos desamortizadores de la «burguesía» hasta la ceguera más empeñada frente a los inconvenientes del programa; de suerte que lo que fue proyecto todavía con preocupaciones nacionales en las Cortes gaditanas, habría de convertirse, llegada la hora del Trienio Constitucional, en inflexible imposición legislativa, pese a que, conforme demuestra Artola con textos implícitos, las poblaciones campesinas habían comenzado a percibir el implacable expolio que se ocultaba detrás de las banderas del liberalismo económico; tanto más amenazador, por otra parte, cuanto que se le unía este hecho capital: los titulares de derechos señoriales encontraron que, al amparo del programa antiseñorial, era llegada la ocasión de conmutar el intrincado cúmulo de derechos y rentas de aquel orden —generalmente de base enfitéutica— por una plenitud de posesión y disposición de la tierra de señorío.

Se explica bien, así, que la minoría liberal no encontrara fuerzas multitudinarias para doblegar al monarca absoluto, y que sus posibilidades de hacerlo se redujeran en definitiva al apoyo de un cierto sector del ejército, resentido con la vuelta a los principios jerarquizadores de la sociedad estamental. Se explica, no menos, que anulada aquella baza por la intervención de los «Hijos de San Luis», pudiera Fernando VII implantar, en realidad sin demasiados peligros ulteriores, su programa de «palo»; de palo no ya sólo absolutista, sino —lo que fue su razón de ser— inmovilista.

Sin apuntar siquiera —insisto— una sanción por su parte, Artola nos ha deparado elementos sustanciales para una nueva estimación de lo que representó el drama español bajo Fernando VII. Y puesto que aquí escribo no como historiador, sino a fuer de comentarista, todavía añadiré la consideración última sugerida en mí por ese panorama. Porque a su vista, me parece tener definitivamente en la mano motivos bastantes para sentirme bien lejos de una opción irremediable entre los términos de una discordia como aquélla, en virtud de la cual se ha pretendido signar con una especie de dualidad irreductible el destino de España. Desde su nacimiento, el típico designio «liberal-burgués» —no

ya sólo liberal— deja ver en sus vertientes económico-sociales un semblante que había de ser especialmente desdichado para España. Y esto no ya porque parezca siniestro a una conciencia que quiera ser humanitaria, sino, ante todo, porque anuncia como un teorema inexorable una cosecha histórica de fracasos, incluyendo entre ellos la incapacidad para defender con un mediano interés las libertades cívicas. Ahora bien; esto no logra hacer más «Deseable» para mí a un Fernando VII, ni resta dignidad histórica al constitucionalismo español en el orden estricto de la ideación política. Conforme subraya Carlos Seco en su densa, magnífica Introducción, la general resonancia que en Europa y en América hubo de tener la fórmula doceañista española estribó en una razón profunda: y es que esa fórmula supo rescatar los postulados liberales de la ruptura revolucionaria con el «Trono y el Altar», para buscar su entronque con las tradiciones morales y religiosas propias de la monarquía cristiana.

Desde entonces acá, ha quedado bastante claro para quien quiera verlo lo que representa cada cosa: elucubraciones y proyectos del interés o del clasismo económico, de un lado, y del otro, ideología política basada en una noción comunitaria de la vida colectiva. Todo lo que ha podido presenciarse desde aquellos días hasta hoy, ya se trate del Japón, de Rusia, de Italia o de Checoslovaquia, no ha mostrado a la postre —y hasta la saciedad perogrullesca— sino lo mucho que importa el conjugar la libertad política con unas exigencias de equidad social que, siendo morales en su origen, resultan al cabo también económicas; pero destacando con ello lo que representan para la vida espiritual de los pueblos —para su vida de hombres— las libertades políticas que fueron conquista del liberalismo. Los adversarios de esas conquistas —más o menos declarados, más o menos falsarios— podrán invocar toda clase de ventajas en la sujeción pastoril del rebaño «desarrollado»; podrán acudir a la justificación de las «peculiares» condiciones históricas, y hasta puede que tengan alguna razón con tal argumento. Pero les es inevitable a ellos como a Fernando VII un signo inmensamente triste en sus cavilaciones: que versan sobre una situación de inferioridad humana.

Apenas hará falta advertir que la obra de Artola vale tanto por lo que tiene de meta alcanzada como de punto de partida respecto de un campo donde siguen siendo múltiples las interrogantes de todo género. Que no sólo se nos brinden aquí vías seguras de penetración, sino las sugestiones más diversas a profundizar en él, no es la menor prueba de que la lección histórica ha alcanzado en este caso su virtualidad magistral.—JUAN PÉREZ DE TUDELA BUESO *(Menéndez Pelayo, 41. MADRID).*

# POESIA DE LEOPOLDO DE LUIS

Nacido en Córdoba en 1918 y perteneciente a la primera generación de posguerra, Leopoldo de Luis ha venido publicando año tras año, sin prisa pero sin pausa —según reza la divisa goethiana que adoptó Juan Ramón—, libro tras libro de poesía. Quince libros poéticos en veinte años —años nada fáciles para el poeta— atestiguan una intensa labor lírica y una vocación sostenida e incansable que suscitan nuestra admiración. Este libro, *Poesía 1946-1968,* que ha sido editado por Plaza & Janés (1) —con un bello *encuentro* de Aleixandre y un magnífico prólogo de Garciasol—, contiene muestras abundantes de cada uno de esos libros, doce de los cuales ya fueron publicados y los tres restantes son inéditos. No se trata, pues, de unas poesías completas, pero el autor no lo llama tampoco una antología, sino «una síntesis, relativamente amplia, de la labor de veinte años». En todo caso, si aceptamos considerar el volumen como una antología, habrá que reconocer que es una antología bastante nutrida, especialmente en lo que afecta a los tres últimos libros del poeta, que éste, en nota inicial, confiesa son sus preferidos: *Teatro real, Juego limpio* y *La luz a nuestro lado.* Leopoldo de Luis se ha antologizado a sí mismo —siempre tienen interés las antologías hechas por los propios autores, aunque alguna vez puedan equivocarse—, y para mí es evidente que ha acertado a escoger lo más granado y representativo de su obra. El lector que quiera tener una idea bastante completa de la poesía de Leopoldo de Luis, de sus características y rasgos fundamentales, podrá lograrlo recorriendo las páginas de este volumen, que le permitirán seguir la evolución de esa poesía, desde el primer libro, *Alba del hijo,* aparecido en 1946, hasta los últimos aún inéditos.

Muy pronto asoma en Leopoldo de Luis el gran tema que va a dominar en su obra: el dolor del hombre en la tierra, su impotencia para vencer a las fuerzas oscuras que amenazan su vida y su libertad. Ese tema, que sitúa la poesía de Leopoldo de Luis en una corriente de lírica existencial que irrumpe, y no sólo en España, en aquellos años de posguerra, aparece ya como tema central del segundo libro del poeta, *Huésped de un tiempo sombrío* (1948). El título es ya una acusación contra un mundo —el vivido por el poeta— que no ahorra al hombre ni injusticias ni crueldades, le arrebata la libertad y le cerca de sombras y de muros. Como en Antonio Machado, y antes en Bécquer, el tema de la sombra es frecuente en la poesía de Leopoldo de Luis. Lo oscuro, lo sombrío, el otoño, el ocaso, son, más que aspectos de un

(1) Colección Selecciones de Poesía Española, Barcelona, 1968.

paisaje o de una estación del año, símbolos de un mundo cruel que pesa sobre el hombre y le asedia implacable. ¿Hay en la raíz de ese mundo que ensombrece la poesía de Leopoldo de Luis una experiencia dramática que arranca de la guerra civil —o de la posguerra—, o es sólo una actitud que el poeta hereda de los románticos, para quienes el mundo es sólo injusticia y dolor, sufrimiento y desengaño? Quizá ambas cosas. En algunos momentos, la poesía de Leopoldo de Luis me recuerda poemas de Cienfuegos y de Espronceda: sombras y penas, crueldades y tristezas dominan el mundo, y el hombre es impotente para vencerlas. Se trata de un cuadro, como el romántico, siempre pesimista, pero matizado ya por los rasgos y fórmulas del simbolismo, que se harán frecuentes en la poesía de Antonio Machado. Véanse, por ejemplo, estos versos finales de un poema de *Huésped de un tiempo sombrío,* el titulado «Bosque en ocaso»:

*Furiosos vientos de odio y de amargura*
*las doblegadas ramas nos azotan.*
*En el paisaje oscuro, desolado,*
*lejanos gritos se acongojan.*
*Voces en soledad, en esta diaria*
*soledad fría y cósmica.*
*Ancestrales gemidos de gargantas humanas*
*o sollozos del viento en nuestras frondas.*

El árbol azotado es aquí símbolo del hombre angustiado y amenazado, y nos recuerda los poemas de Machado en que la naturaleza desolada simboliza la angustia y la tristeza de su alma, concretamente el poema LXXX («Campo»), con su «árbol roto en el camino blanco» que parece simbolizar la soledad herida del poeta. Claro es que en estos poemas machadianos simbolistas la angustia simbolizada en el árbol roto o en la tarde que muere tiene en su raíz un sentimiento de soledad o de falta de un amor, mientras que en los poemas de Leopoldo de Luis la angustia casi siempre obedece a causas concretas. No se trata sólo en ellos de angustia existencial, sino, sobre todo, de una dolorosa situación del hombre amenazado por la crueldad y la injusticia de un determinado tiempo histórico, en un contexto social fácil de identificar. O quizá uno y otro sentimiento doloroso se funden en uno sólo.

A partir de *Huésped de un tiempo sombrío* (1948), la obra de Leopoldo de Luis se va enriqueciendo cada año con un nuevo libro: *Los imposibles pájaros* en 1949, *Los horizontes* en 1951, *Elegía en otoño* en 1952, *El árbol y otros poemas* en 1954, año en que aparece también *El padre,* que contiene uno de los mejores sonetos que ha escrito Leopoldo de Luis, el titulado «Muerto mío». De 1955 es *El extraño,* bien

representado en *Poesía 1946-1968* con algunos estupendos poemas, como «La señal» y «El patrimonio». El *extraño* es el hombre que vive en este mundo como un desterrado, soportando dolor y angustia, pesadumbre y muerte. En algún momento la vena serena y noble del poeta se encrespa y enfurece, y escuchamos su dura protesta contra un mundo cruel y sombrío que no tiene piedad para el hombre, y sólo le reserva, al final de su doloroso camino, «la roja azucena de la muerte». En *Teatro real,* que publica la colección Adonais en 1957, el poeta cambia de tono y, renunciando al acento grave y dolorido de sus libros anteriores, nos da una visión cáustica y fríamente amarga de la comedia cotidiana, a veces dramática, a veces irrisoria, que el hombre representa en este mundo. La vida es representación, nos dice el poeta, pero esa representación, en la que todos somos actores y espectadores al mismo tiempo, ofrece graves fallos, quizá porque falta un director de escena justo y humano:

*¿Quién gobierna esta escena, quien apunta?*
*El director habrá tenido un fallo.*
*¿Nadie dirige aquí entre bastidores?*
*La luz, sólo la luz sigue alumbrando.*

La intención simbólica es clara, y el poeta subraya lo que hay de monótono y vulgar en esta comedia cotidiana que es nuestra vida, cuyo epílogo siempre es el mismo: se apaga la luz en la escena, y llegan las sombras, la muerte. Pero en la segunda parte de *Teatro real,* titulada «Patria oscura», el autor recobra su acento preferido, grave y severo, para denunciar situaciones que le parecen injustas, sin ámbito para la libertad y para la esperanza:

*Hay una patria oscura, una hostil patria*
*a la que falta luz, como alegría*
*y pan al pobre faltan, como odio*
*y rencor sobran a la tierra ardida.*

La esperanza, sin embargo, en una luz nueva y pura, no la pierde el poeta —véase el magnífico poema «La ventana»—, que piensa en el hijo que podrá, en un futuro, contemplarla. Los poemas de «Patria oscura» son ya poesía testimonial, poesía de denuncia, a cuya corriente ha contribuido Leopoldo de Luis con varios libros suyos de indudable valor y de acento muy personal, y con una excelente antología *(Poesía social,* Alfaguara, 1965), en la que ha tenido la elegancia de no incluirse, a pesar de la importancia de su aporte personal a esa corriente

poética, tan en boga en España en los últimos quince años. Entre esos libros hay que destacar *Juego limpio* (1961), del que el propio Leopoldo de Luis ha incluido veinticinco poemas en su *Poesía 1946-1968,* siendo el más ampliamente representado de todos sus libros. Ya en el poema inicial, «Con los míos estoy», nos confiesa el poeta las motivaciones éticas de este *Juego limpio,* su propósito de decir la verdad, de denunciar, aunque su denuncia moleste:

*No me resigno a que las cosas vayan*
*por la tierra peor que por el cielo.*
*Para cumplir con mi verdad escribo.*
*(Perdón si soy molesto.)*

Poemas como «Metro estrecho», «El fusilado», «Buscando el alba», o los que cantan la materia y el ámbito del obrero —«Los metales», «La mina», «La fragua», «El hierro», etc.— son buen ejemplo de auténtica poesía social, es decir, de aquella que supone un doble compromiso: con la verdad y con la poesía, con la ética y con la estética. Los temas sociales —y *Juego limpio* es su mejor ejemplo— tienen en la poesía de Leopoldo de Luis un tratamiento cuidadoso de la forma, nunca un cauce descuidado y mostrenco. Bastaría citar los sonetos de ese libro —«Mina oscura» o los dos estupendos de «Buscando el alba»— para demostrarlo. Con la misma nobleza y verdad algunos poetas prerrománticos de fines del XVIII alzaron su voz contra la injusticia y las desigualdades sociales y exaltaron —como Cienfuegos en su «Oda a un carpintero llamado Alfonso»— el trabajo del obrero (también Leopoldo de Luis escribe un poema a un carpintero en *Teatro real).*

Otro excelente libro, que sigue a *Juego limpio,* es *La luz a nuestro lado* (1964), último publicado, hasta ahora, por Leopoldo de Luis. En él se continúa la veta de intención social, en poemas como «La humillación», «Patria, mujer», «Arma secreta» y «Entra de nuevo un tren». Aunque no de los más logrados de este libro, quiero señalar, sin embargo, otro de sus poemas sociales, «Renuncio a la luna», que en su final refleja una actitud moral que muchos compartimos:

*Mientras exista un niño sin pan y sin sonrisa,*
*yo renuncio a la Luna.*

Conquistemos primero la justicia y la libertad para la Tierra, mucho más necesarias que la conquista de la Luna.

*Poesía 1946-1968* se completa con una muestra breve de tres libros aún inéditos de Leopoldo de Luis: *Correo español, Con los cinco sen-*

*tidos* y *Reformatorio de adultos,* este último aún no terminado. La calidad de estos libros, su autenticidad de testimonio poético, no desmerece, a juzgar por esas escasas muestras, de los anteriores del autor, que hemos comentado en rápida ojeada. Y el cuidado de la forma —con predilección por los poemas en cuartetas rimadas de endecasílabos o alejandrinos— se mantiene en estos libros últimos con el mismo rigor que en los primeros. Un rasgo formal que Leopoldo de Luis hereda de Machado —y éste a su vez quizá tomó de Rubén—, la ruptura del ritmo endecasilábico por un heptasílabo o un eneasílabo aislado, se mantiene también a todo lo largo de su obra. Son probablemente Antonio Machado y Miguel Hernández los poetas que más huella dejan en Leopoldo de Luis, sobre todo al comienzo de su poesía. Hay una afinidad espiritual entre la actitud hacia el mundo de esta poesía de Leopoldo de Luis y la que observamos en muchos poemas de Machado y en los últimos dramáticos poemas de Miguel Hernández. Me refiero a la oscilación entre la esperanza y la desesperanza, entre la luz y la sombra. La visión dolorosa y pesimista de un mundo sombrío deja en ellos siempre un resquicio a la esperanza. Ya cité antes el poema «Una ventana», del libro *Teatro real,* que nos da una visión simbólica de aquella actitud espiritual, y nos recuerda también la cita final de *Clamor,* de Jorge Guillén, tomada de un poema de Salinas:

*Mientras haya*
*alguna ventana abierta.*

José Luis Cano *(Avda. de los Toreros, 51. MADRID).*

## DOS LIBROS ARGENTINOS

Pedro Orgambide: *Yo, argentino.* Editorial Jorge Alvarez, Buenos Aires, 1968, 175 pp.

El mismo Orgambide comentaba así su libro para el suplemento literario de los jueves del diario *Clarín,* de Buenos Aires: «*Yo, argentino* retoma la crítica de costumbres a la que fueron tan aficionados nuestros escritores del siglo pasado. Este género literario que oscila entre la narrativa y el ensayo, y que facilita la inclusión de lo autobiográfico, permitió el encuentro del narrador y el ensayista que hay en mí.

Con él pude levantar testimonio de la "pequeña historia" de nuestro país y dar —espero que en forma amena— documentos, anécdotas, todos elementos vivos que hacen a la crónica; desde el malevaje de la Colonia a los happenings del Di Tella. Creo que *Yo, argentino* entronca con la literatura coloquial, con el lenguaje de la gente.»

Y ciertamente logra una prolija conjunción de lo histórico y lo social-político, lo psicológico y lo crítico-literario, lo cultural y lo artístico. Los datos y las épocas, los autores y las escuelas se estructuran con una «visión» filosófica que las sitúa en perspectiva y las «explica» en proyección. Síntesis difícil, en un cúmulo de acontecimientos y datos, que se salva sin embargo diestramente, por el afán de búsqueda esencial, persistente, intersticial. Ello hace que el libro sea una «interpretación», una ambiciosa «aproximación» al alma argentina, a su ritmo vital, a su corriente sanguínea.

No menos notable es la destreza selectiva en el manejo de la «anécdota» cuidadosamente representativa, novedosa, significante. Y que corrobora o inaugura una reflexión, nunca explica nada por sí ni vale como premisa universal. Su razón es ilustrar, vivir en referencia; su valor, esta orientación de las coordenadas históricas. «La anécdota pertenece a la pequeña historia, pero ésta, como siempre, ilumina la historia grande, permite atisbar los estados de ánimo, las resonancias, a nivel personal, de un drama que es el de todo el país» (p. 32).

La obra se desarrolla en dos momentos que responden a una misma preocupación radical e inquisitivo-reflexiva en torno a las grandes constantes, a los vectores del ser patrio.

Característica de la primera parte («Costumbres nacionales») es el hurgamiento de los hechos, de los sucesos mismos, de las vivencias personificadas en creencias, modalidades, supersticiones, gustos, acontecimientos, posturas, en suma, de esos «elementos vivos que hacen a la crónica». Y que pueden, aquí, precisarse en deporte, música y canto, religión, sentimientos, mitos e ídolos del pueblo. Y los consiguientes ensayos (diez justamente) nos muestran, en consecuencia, el origen del tango y sus mujeres evocadas (la «¡Morocha!») o sus intérpretes (¡Gardel!) y sus compositores (Villoldo) («Las mujeres del tango», pp. 67-71); la génesis del fútbol y del boxeo y su repercusión social («Potrero y puño limpio», pp. 79-84); el malevaje y sus diversas incidencias y sucesivas transformaciones, formas, especies, leyenda; el «orillero», el «gaucho», el «compadre», el «guapo», el «cabecita negra»... («El malevaje», páginas 11-20); la puja tradicional, dialéctica, entre provincianos y porteños, entre gringos y nativos, con la gama pícara de motes innumerables («Provincianos y porteños», pp. 29-40; «La invasión gringa», páginas 41-62); y «junto al Dios oficial» (el de la misa, del bautismo, el de

la comunión y el casamiento), nos muestra al «otro, más doméstico, más familiar, más humilde. Este Dios argentino es auxiliar y nunca titular de la fe», y sus representantes van desde los curanderos «manos santas» hasta la «dama de la esperanza», Eva Perón, Evita, «con su peinado hacia atrás, su rodete, su pelo rubio, sus labios finos, su sonrisa medida. Una imagen de hada, en la que hasta las joyas, la pedrería de lo temporal, transferían los sueños de poder y riqueza de los que no tenían nada que perder... Ella sobrevive, más allá de las circunstancias efímeras de la política, en los retratos que honran los altares modestos; está junto a Namuncurá y Pancho Sierra, junto a la Virgen y la Madre María, en la versión argentina de la eternidad» («Dios es argentino», páginas 63-65).

La segunda parte («Política y Literatura»), en cambio, se detiene más en el ensayo, en el análisis de las obras, de las expresiones literarias escritas, y se centra la atención en las principales figuras representativas de épocas o en las corrientes generacionales literario-culturales, sin descuidar el ámbito de incidencia política, y recurriendo a los recuerdos personales o a la frecuentación directa de los personajes. Las cinco páginas que dedica a la valoración de Jorge Luis Borges (pp. 143-147) son un modelo de precisión y lúcida penetración sintética, no exentas de cáustico humor y acerba ironía. Pero, sin duda, su interpretación y reivindicación en gran medida de ese período bastante oscuro y relegado de «Los del 80» (pp. 107-122) es de lo más preciso de toda la obra. No en vano *Yo, argentino* prolonga esa veta de humor, amena charla, reflexión sagaz y perspicacia intuitiva que en mayor o menor grado hacen a un Payró, un Mansilla, un fray Mocho...

El tema peronismo es analizado con cautela, aunque sin temores, en «Literatura y peronismo» (pp. 155-161), si bien en rápidos trazos. Tema espinoso aún, demasiado próximo y vivo como para poder ser abarcado o reducido a una determinada forma. Se han apuntado, insinuado, valiosos elementos por parte de autores que acometieron el problema (E. Martínez Estrada, Ernesto Sábato, H. A. Murena, Luis Franco...), pero demasiado inmersos aún en el conflicto, el tema peronista sigue siendo exterior y fragmentario. Constituirá, sin duda, una de las grandes vetas nutricias de narrativa y ensayos próximos (J. J. Sebreli, Mafud...). Ultimamente, María Esther de Miguel, en *Calamares en su tinta,* novela (junio de 1968), lo evoca en forma de vivencia de adolescente y lo enjuicia afectivamente, demasiado impresionada por sus sentimientos de entonces. Iverna Codina, en *Los guerrilleros,* novela (octubre de 1968), quiere buscar las causales de la rebeldía de los desposeídos y la significación de la caída del líder. Muestra y valora con fuerza estos aspectos, pero no se adentra en el complejo total.

En «Realismo y vanguardia» (pp. 169-171), una pequeña miniatura, nos detiene en las corrientes del teatro actual, en donde se perfilan dos, bien claras, la *realista,* «que entronca con el naturalismo y el realismo crítico de otras etapas de nuestra dramaturgia y que, ahora, reaparace con el nuevo impuso», y la *vanguardista,* en la «que confluyen las experiencias de la plástica, la danza, la música, el cine, el teatro experimental y los medios no convencionales de expresión». Se tocan, sin embargo, en que «unos y otros (dentro de estos "esquemas provisorios") expresan, más allá de sus búsquedas personales, una necesidad colectiva de identificación "sujeto-medio, argentino-país, hombre-mundo"... En unos y otros es evidente el disconformismo, la ausencia de un fácil lirismo que fatigó gran parte de nuestra dramaturgia, el humor que echa por tierra cualquier intento de solemnidad». Todo ello es «síntoma de buena salud» y de esperanza.

Y en «Libertad y compromiso» (pp. 173-175), colofón crítico y prospectivo, intenta tomar el pulso actual a las nuevas manifestaciones y tendencias de la literatura. Hurgar sus nuevas direcciones, cosa que depara «no pocas sorpresas» y profundos cambios, pues, «hoy, el escritor de izquierda se jacta de escribir tan bien como el escritor de derecha, y, sin embargo, hasta hace muy poco era (o se sentía para ser más justo) el pariente pobre de la literatura, el resentido que debía oponer su desordenada vitalidad a la erudición de su adversario»; por otra, «el escritor de la burguesía es quien ahora esgrime ese resentimiento frente a su propia clase... acusa a su medio por corromperse, por ser débil, por morir y, a la vez, por decretar su muerte...» (Silvina Bullrich puede ser su arquetipo). Finalmente, «la superación de los tabúes populistas de la izquierda (en los más jóvenes) indican los síntomas de una mayor libertad (y diversidad) que no invalida el compromiso», aun cuando queden limitaciones y complejos... y el problema siga abierto.

A veces, en otros ensayos, la excesiva estrechez, la limitación de espacio, o la premura, hacen que autores o épocas sean aludidos o pergeñados en pinceladas incompletas, difusas, con poco perfil. Tal, las presurosas cuatro páginas dedicadas a «La generación del 900» (pp. 123-126). Y otras veces, como en «El primer cuento argentino» (pp. 101-105, que se refiere a *El matadero,* de Esteban Echeverría), la admiración ponderativa resulta exagerada. Pero, claro, ese es el riesgo y el arriesgo de todo autor y ensayo crítico. A lo cual Orgambide no tiene miedo, ciertamente.

En el conjunto, sin embargo, esto no amengua tantos méritos indudables. Y conviene resaltar uno más: el haber unido tema y enfoque a un lenguaje fluyente, próximo, conversado. Con gracia y picardía, con

cálida mesura. Y aquí concuerda otra vez con los sagaces cronistas del 80.

*Yo, argentino* nos permite una imagen vivaz de «lo argentino» (sin esconder lacras, desmesuras, falsificaciones) entresecada de obras y vidas, de sucesos cotidianos y casi anónimos, de inquisiciones y costumbres.

Y siempre es una condición de mejorarse, conocerse.—R. C.

MANUEL PUIG: *La traición de Rita Hayworth*, Editorial Jorge Alvarez, Sociedad Anónima, Buenos Aires, 1968; 325 pp.

La obra intenta «mostrar» (la expresión debe ser necesariamente cinematográfica) una vida adolescente, signada en su evolución a la madurez por la influencia cuasi-patológica del cine (irrealidad, fuga, evasión...). Influjo que se acrecienta y se desmesura en un ambiente chato, gris, intrascendente del pequeño pueblo anónimo (Vallejos, pueblo de la provincia de Buenos Aires, en este caso), sin horizontes, sin salidas, sin diversiones, sin opciones posibles. Cine que es en este dilema sin escapatorias una necesidad, una ineludible urgencia de catarsis.

Consecuente con esta finalidad, la obra se detiene solamente en dos etapas de su protagonista Toto, el Toto: su niñez y su adolescencia, nebulosa, en un internado. El Toto hasta los quince años. O sea, desde 1933, año de su nacimiento, hasta 1948; con los fragmentos del «Cuaderno de Herminia» que nos traen las últimas noticias... Allí termina bruscamente, cuando Puig cree ya haber cumplido su objetivo: permitido «ver» al lector, que pasa a «comprender». Y en esto, la carta de Berto (padre del Toto) a su hermano, fechada el mismo año del nacimiento del Toto, con que se cierra el libro, deja sugestivamente planteado el interrogante sobre el Toto «hombre» que ahora sigue, que debe nacer... y permite entrever el problema del tiempo que asedia y oprime al autor.

La novela está escrita con una doble modalidad original: una *convergencia central* de todos los fragmentos de historias y recuerdos hacia su personaje central, que por otra parte, no siempre aparece, desde otros personajes, bastante numerosos. De uno u otro modo, todo tiende a resaltar, sin estridencias ni estrépitos, aspectos, modalidades, situaciones, reacciones, idiosincrasia, problemas del Toto, su evolución, su mundo familiar, su contorno provinciano, las etapas dinámicas de su personalidad. Obedece, pues, a un hilo conductor central, a veces ape-

nas visible, pero tenso y unitario. Y por otra parte, una técnica de *acumulación* de instantes, de retazos de vida, de imágenes, de «recortes» diversos, de «secuencias» yuxtapuestas, de bruscos recuerdos, de exabruptos, de pequeños cuadros, y ello siempre a través de multiplicados y dispares personajes en edad, filosofía y ambiciones (Teté, Delia, Cobito, Mita (la madre), la Choli, Héctor, Paquita...), resalta plenamente una «visualidad colorida», una proyección cinematográfica que tiende a la «imagen pura» como las figuras, aparentemente inconexas de un rompecabezas, o como los recortes de artistas que se acumulan en las perdidas siestas del Toto, cuando se pone a «recortar artistas del diario y a pintarlas con los lápices de colores» (p. 105). Nos recuerda los imprevistos de Jean Luc Godard en su increíble *Made in Usa*. Cúmulos y más cúmulos de imágenes y más imágenes, momentos, que no siempre tienen conexión directa (por ello hay que estar en tensión y adivinar), pues la unidad proviene sólo del objetivo siempre diestro, que enhebra tanta saturación.

El aporte genuino, lúcido, detallado, es el del lenguaje hablado, vivo, cotidiano, la palabra-imagen. Y con la ambición de captar en totalidad las peculiaridades psicológicas y sociológicas del hablante (expresión, años, preocupaciones y ambiente, correlacionados), la modalidad vivencial-referencial-expresiva del ocasional actor, según la conveniencia. Baste comparar —para evidenciarlo—, pues todos los capítulos son acabada prueba, el capítulo 3: «Toto, 1939», con el capítulo 5: «Toto, 1942», o el capítulo 1: «En casa de los padres de Mita, La Plata, 1933», con el capítulo 9: «Héctor, verano 1944»... Precisamente por eso —y en esto está un aporte previsto y querido del autor— la novela no crea un lenguaje literario, ni intenta literatura a nivel de estilo personal: se limita, adrede, a reconstruir, ascéticamente, fielmente, el habla encarnada. Y en el habla llega a recorrer múltiples modalidades que culminan en la juerga típica, corriente, del malhablado argentino, porteño especialmente. He aquí sabrosos manojos, que corresponden a los capítulos 9 (pp. 167-186) y 11 (pp. 212-235), los más representativos a este respecto: «Si sigue hinchando mucho...»; «Hay algo que la deschava a una mina...»; «Lo sacó rajando»; «¿De qué las va la Mari...?»; «El morfi»; «Ni un mango»; «cincuenta guitas», «Chau pincia»; «Pendejitas en malla»; «Meses de joda corrida...»; «No le di bola...»; «¿Y a qué carajo me voy, eh?»; «El entrenador lo miraba canchero...»; «Se la damos, la biaba»; «El viejo se entaró...»; «Al viejo le digo cualquier boleto...»; «En el río me jumaba bien al viejo...»; «Quería hacerlo bosta al Noziglia»; «Todos se meaban por ella»; «Al chicato de mi hermano le afanan lo que quieren...»; «Se arma el despelote del siglo»... En esa fidelidad espontánea reside su literatura, hecha sin pre-

tensiones, pretendidamente, de modalidad humilde y sincera. Y por eso mismo sus expresiones son cotidianas, comunes, aunque con cierta frecuencia gruesas, bajas. Todo ello está al nivel intentado. Así ha sido concebido, por Puig. Y a costa de una autoeliminación cruel, a designio, pues el autor no aparece nunca, no hace nunca una acotación, no se muestra sino a través de los hilos invisibles de sus marionetas parlanchinas. Este esfuerzo cruento, persistente, difícil, hace a veces que se note un poco el cansancio, el artificio, el andamiaje, los dedos de la mímica, y pierda vigor y espontaneidad la anécdota, la imagen. No hay, pues, descripciones, ni acotaciones, ni previa presentación de la escenografía. La historia se va haciendo del monólogo, de la diatriba, del diálogo en la memoria, en el instante evocativo, vivido por los personajes.

Pretende, a todo trance, fundamentalmente (técnica cinematográfica siempre), la «simultaneidad» del suceso y su relato, un anhelo desgarrante de «contemporaneidad», lucha y debate contra el tiempo. Su frecuente recurrencia al «monólogo» (en voz alta) le permite hacer malabarismos con el recuerdo y así puede, en parte, burlar la sucesividad, y en un juego permanente de vaivén entre fantasía y realidad. Por ejemplo, el capítulo 10: «Paquita, invierno 1945» (pp. 187-211), es un anecdotario intrincado, un inventario de personas y sucesos, un desfile de vida, en el momento (sólo en el momento) de esperar turno de confesión con sus compañeras de colegio. El «Diario de Esther, 1947» (capítulo 12, pp. 236-263) es más el relato del «haciéndose» que las impresiones escritas de lo ya vivido o realizado. Expresa más lo que piensa y debate mentalmente que lo que verdaderamente escribe. El «Diálogo de Choli con Mita, 1941» (capítulo 4, pp. 51-72) aparece realizado sólo en una de sus alternativas (técnica con la que Peltzer escribió toda su gran novela *La noche*), lo cual le permite ser un «ahora» memorado, evocado, vivencial.

Así, desde diversos ángulos y tiempos convergentes, proyecta su luz, centra su objetivo y nos va copando, haciendo sentir (con su técnica) la influencia que el cine ejerce sobre el Toto, sobre Mita, sobre otros personajes, porque, cinematográficamente la ejerce sobre el lector. Y este es, sin duda, su aporte más logrado.

Como todo el relato se propone perfilar los años infantiles y adolescentes, *los temas* que más vuelven, en reiterativa sugestividad, son *el sexo* y *la religión*. Realidades ciertamente vertebrales en la evolución de la persona y por cuya referencia se realizan las etapas de la madurez. Son, pues, temas sintomáticos.

El sexo aparece en diversas modalidades: obsesivas, fantasiosas, deseadas, experiencias violentas o soeces. Desde un inicial mal aprendi-

zaje, ocasión de traumatizaciones prematuras (p. 43 y ss.) hasta actos de frustrado homosexualismo (p. 212 y ss.) o complicidad agresiva. El hallazgo del mundo y el descubrimiento del «yo» va referenciado a tan importante captación.

También la religión emerge envuelta en el diverso entramado de los acontecimientos y las experiencias que adentran las interrogaciones fundamentales: la fatalidad, la muerte de un niño, el mal, la post-muerte... (pp. 146-166). Dios viene mezclado a miedos, a conceptos negativos, a prácticas casi mágicas (p. 84 y ss.). El infierno, la confesión o la oración se resabian de fábula (p. 186 y ss.). Pero allí está candente, urgente una necesidad de trascendencia y sentido que surgen con los años.

*La traición de Rita Hayworth,* primera obra de este joven autor, se condensa, pues, en una temática novedosa, coherente, siempre actual, a través de visiones parciales sumadas, de personajes que sirven de pretexto (reales o desmesurados) para resaltar su fin, y desde cuya conciencia hace revivir todo el mundo ambivalente del Toto. Mundo apenas diverso de este que afrontan los adolescentes de hoy, agravado por un cúmulo de nuevos medios técnicos que si no viven al servicio del hombre, acaban por provocar su desastrosa alienación.

La ironía final de Puig, no sin humor y contraste, está en la denuncia de la «traición» que ejerce la técnica, el arte, el cine en concreto («Rita Hayworth», que es como decir «Hollywood»...) cuando deshumaniza.

Su denuncia es entonces un alerta que debe llevar a una actitud para que arte y técnica sean expresiones del hombre.—ROLANDO CAMOZZI *(M. I. Loza, 824. GOYA. Corrientes. Argentina).*

XAVIER RUBERT DE VENTÓS: *Teoría de la sensibilidad,* Editorial Península, Barcelona, 1969, 591 pp.

El libro de Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad,* es una obra de singular importancia en el seno de la estética contemporánea y, quizá, el trabajo más importante sobre este asunto que ha visto la luz en nuestro país. Aborda los principales temas de la estética prescindiendo de los escolasticismos que eran norma entre nosotros y aportando un conjunto de tesis, muchas veces polémicas, que son de un profundo interés.

Si bien trata muchos y muy diversos temas, no es tanto una teoría de la sensibilidad cuanto una estética y una teoría de nuestra época planteada desde la perspectiva de su sensibilidad (p. 10). Vamos a destacar los tres puntos que nos parecen centrales: el análisis del arte desde el Renacimiento hasta nuestros días, con especial mención a la abstracción, el análisis de la naturaleza del arte y, finalmente, la situación y función del arte de hoy a través de lo que el autor denomina «arte implicado».

☆

Desde el Renacimiento al Impresionismo el arte nos ofrece una visión de la realidad histórica. A cada cambio en la realidad corresponde un cambio en el arte, que plasma la nueva situación tras abandonar la vieja. «Pero desde el impresionismo acá las cosas cambiaron. Se programaron y organizaron deliberadamente nuevas visiones de una realidad que, fundamentalmente, seguía siendo la misma. Nervioso, el arte no quería, no podía ya esperar que las cosas cambiaran para decir su palabra» (p. 64). Este proceso condujo a la abstracción. Agotadas las posibilidades de lo aparente, el artista lo abandona para tratar de penetrar en su «esencia profunda», expresión de lo *Absoluto*, primero; expresión ella misma absoluta, después (p. 68). A partir de este momento, Rubert empieza a preocuparse más por las diversas teorías del arte de vanguardia que por el examen de las obras mismas, y pasa al análisis del formalismo geométrico, que encuentra en diversos movimientos, constructivismo, neoplasticismo, etc., y el formalismo gestual o informalismo.

Pero más interesante que esta crítica, sobre la que posteriormente volveremos, es su análisis de las últimas tendencias, especialmente el pop; Rubert ha sabido ver en el pop un movimiento que sigue en el fondo, y a pesar de su apariencia iconoclasta, el ideal renacentista: «Esta *semantización por descontextualización* (1), sin embargo, responde todavía al ideal de la "obra de arte" del Renacimiento y la abstracción: a la concepción, según la cual el *efecto estético* es, y es sólo, aquel efecto *enfático, centrípeto,* que "sorprende" y exige una atención exclusiva sobre sí» (p. 135). «Ahora bien, desde el momento que el método, para ser eficaz, debe responder y adaptarse al objeto al que se aplica, creo que es lícito hablar de que el método de los nuevos artistas no es "bueno", porque no se adapta a las exigencias de su objeto propio» (p. 138), pues nuestras necesidades y exigencias son humanas y

(1) «Semantizar un *comic* introduciéndolo en un marco; semantizar un efecto luminoso, una estructura arquitectónica o una decoración, haciéndolos espectáculo sin función; semantizar un comportamiento rompiendo sus habituales conexiones lógicas y utilitarias» (p. 135).

urbanas, no «naturales», por lo que no se trata ya «de *representar* el mundo, como creían los figurativos, ni de *recrearlo*, como pensaban los abstractos, sino de *resolverlo*» (p. 139).

Este planteamiento dará paso, posteriormente, al arte implicado, de tal modo que el arte abstracto y las formas pop aparecen como un momento negativo, pero necesario. Veamos en qué consiste exactamente el arte implicado y, para ello, cuál es primero el aspecto de nuestro mundo a que fundamentalmente hace referencia. Se trata de la «conquista estética del mundo» (p. 47); «se trata, concretamente, de liberar al hombre de la alienación de sus ciudades, de la vulgaridad de las imágenes e incitaciones que le persiguen, de la normalización de los utensilios que emplea, de la miriada de formas y colores que tratan en cada momento de seducirle; de crear objetos que manifiesten, en lugar de esconder, las riquezas imaginativas implicadas en su función. Y es sólo el artista quien puede aportar a estos objetos el equilibrio y embrujo de los colores y las formas; la voluptuosidad de un nuevo orden «no represivo» (p. 524). Tema que no es nuevo en Rubert, sino que ha aparecido ya en Gropius o en Alexander y, en general, en todos aquellos que se ocupan filosóficamente del diseño urbano.

Ahora bien, esta función desalienante no condena al arte a puros niveles técnicos. El autor es terminante a este respecto: «La insistencia en estos aspectos del nuevo arte no ha de hacernos olvidar que no se trata aquí de soluciones puramente técnicas, sino de intuiciones y anticipaciones propiamente estéticas; que el arte seguirá siendo una danza al borde del abismo, un sutil malabarismo o, como han dicho los filósofos, un *juego*» (pp. 525-526). Estas observaciones le separan notablemente de los anteriormente citados, que procuran reducir los problemas del diseño (urbano y de cualquier otro tipo) a un nivel técnico estricto, evitando juegos, malabarismos o danzas al borde del abismo.

Toda obra de arte se ha destacado siempre a partir de su contingencia, que podía ser o no la representación, pero que parece fundamental para el desarrollo artístico. También en el arte implicado existe esta conexión, que «no es ya la representación, sino la *configuración de objetos* o instrumentos cuya realidad y utilidad extraartística, anterior a la intervención del artista y conocida por todos, será el fondo común de referencias sobre el que se destacará la acción del artista» (p. 482).

Esta visión del arte contemporáneo exige la explicación de algunos puntos que no han quedado claros, especialmente lo que Rubert entiende por intuición estética, a la vez que polemiza, implícita y explí-

citamente, con una serie de teorías que defienden diferente condición para la obra de arte. Vamos a ver cuál es el planteamiento teórico del autor, la parte, para nosotros, más importante del libro, la más rica en análisis y, también, en cuestiones polémicas.

Como es costumbre en él, Rubert examina críticamente las teorías más o menos clásicas, a fin de extraer un cuerpo de doctrina constructiva en tal crítica. De todas las examinadas, la que más nos interesa es aquella que identifica arte y lenguaje, y es también la que más preocupa a Rubert, pues, de ser aceptada, toda su visión del arte contemporáneo debería ser rehecha.

La diferencia entre arte y lenguaje es doble: diferencia en el medio empleado y en el modo de aludir a su significado.

Diferencia en el medio empleado: Decimos *casa* cuando hablamos de una casa, empleando fonemas que poco —nada— tienen que ver con la casa real, decimos, pues, «lo uno por lo otro»; pero pintamos la *casa* mediante formas que son similares a las de la casa real, decimos «lo uno por lo mismo»; en el primer caso simbolizamos, en el segundo representamos (p. 254). Además, entendemos un lenguaje porque conocemos un léxico y una sintaxis, pero conocemos un cuadro, lo que en él hay pintado, sin que tengamos un conocimiento anterior de los estilos o el lenguaje pictórico. La palabra es comprensible por su fidelidad a una convención, mientras que la pintura lo es por su fidelidad a las formas de la organización perceptiva de una época. La palabra une un concepto y una imagen acústica, «la percepción, por el contrario, une un *objeto físico* y una *imagen* —realidades «figurativas» ambas— y el *feed back* entre uno y otro (entre natura y cultura, entre forma de ver y forma de representar) es inmediato. Existe un «fluido correctivo» que adecua las formas de ver el objeto a las formas culturales de interpretarlo, de modo que los resultados de la actividad pictórica se traducen pronto en la estructura misma de la percepción común» (p. 279), de tal modo que, entonces, «*el código de la pintura no es una serie de fórmulas pictóricas* (paralelo pictórico de las palabras), *sino la estructura misma de la percepción común*» (p. 279). A pesar de lo cual el pintor se ve obligado a utilizar concretas fórmulas pictóricas, fórmulas que varían y nutren los estilos.

Si el código de la pintura es la estructura de la percepción común, quiere decir que el código es condición necesaria pero no suficiente, no es capaz de distinguir la pintura de otra actividad, por ejemplo la percepción común. Es menester que investiguemos la condición suficiente, que fundará lo específicamente pictórico. Es decir, es menester que analicemos el signo artístico y lo distingamos de todos los demás por el modo de aludir a su significado.

Para descubrir lo específico del signo artístico podemos atender a su comportamiento, a sus consecuencias. «La experiencia nos demuestra que la palabra del poeta nos detiene y nos seduce: nos *encanta*» (p. 375). «La palabra y la forma artística no sólo dicen del mundo conceptual y físico, sino que dicen más y más inmediatamente. La palabra o la forma patética enriquece al objeto en el que descubre matices y ritmos desconocidos. No nos cuenta lo que conocíamos, ni nos descubre lo que desconocíamos, sino que, sorprendentemente, nos descubre lo que conocíamos, lo que creíamos conocer» (p. 376). «El signo estético integra su tema en la medida en que no se refiere a él desde fuera —como una descripción o representación realistas nos hablan de un paisaje—, sino que se da en él homología muy profunda entre la estructura del significado y la estructura del significante. *Libera* el tema en la medida en que lo describe prescindiendo de las pautas o modos sociales de ver y entender el mismo tema ... que estaban sobrepuestas en él, encubriéndole. Lo *renueva,* al sustituir las viejas pautas nuevas, desde las que ver y comprender el objeto» (pp. 385-386). «Es la forma *inmediata y nueva* en que el signo estético refiere su significado la que nos retiene, ofreciéndonos, en su propia estructura, el significado que se ha hecho uno con ella. No nos ofrece un concepto o una forma, sino una intuición hecha objeto y que se hace nuestra, casi diríamos "por contacto"» (p. 393).

A lo que parece, el signo estético ofrece una modalidad nueva de conocimiento, que nosotros aprehendemos casi por contacto. ¿Qué quiere decir este «por contacto»?

«... sólo si el significado está presente de un modo "sensible" en la forma, puede explicarse que la sensibilidad —función de lo inmediato— consiga alcanzarlo; sólo así se entiende que este significado se haga presente no ya a la "inteligencia", sino a los sentidos humanos. El signo artístico no reclama entonces la inteligencia; es el signo que no "da qué pensar", ni se hace comprender, sino que su sola presencia física complace y comunica, retiene y se queda» (pp. 396-397). Preocupados por esta aparición de nuevos sentidos inteligentes (¿cómo, si no, podríamos aprehender un significado?), continuamos leyendo en busca de una explicación de este aspecto de la mente: «aquél en que toda imagen o palabra suscita la *imaginación* (una imagen) o la *emotividad* (un sentimiento) antes que la comprensión e *inteligencia* (un concepto)» (p. 401). Finalmente hemos ido a caer en uno de los aspectos más conocidos del lenguaje: el uso emotivo, el imaginativo y el conceptual, ello a pesar de la pretensión del autor de no identificar arte y lenguaje.

Aún queda un tercer punto específico del signo artístico. Si el significado de la obra no es nada externo (recordemos su integración, su

presencia sensible en la forma, etc.), deberá ser, dicen los formalistas, la Forma. Rubert critica este aserto afirmando que el signo artístico puede desdoblarse en significante y significado, en «apariencia» e «indicación». El significado no es el objeto representado, «el significado de la obra representativa es lo que ella misma *es:* la relación de un individuo con su medio —con una realidad, con un lenguaje— que a un tiempo utiliza y renueva; al que se ciñe y subvierte» (p. 423), por lo que podemos encontrar el citado desdoblamiento: la apariencia (la obra o el artefacto significante) y la indicación (la relación hombre-mundo). «La obra de arte no habla así de un objeto, ni tampoco de un sujeto abstracto, sino de un modo de habitar el mundo» (p. 438). Se cierra el ciclo en un punto que no parece excesivamente original. La afirmación de que el arte es un modo de hablar sobre la manera de habitar el mundo, es tesis sostenida desde hace tiempo por la estética contemporánea, especialmente por el existencialismo y a partir de él, pero es tesis lo suficientemente vaga para satisfacer multitud de exigencias, salvo una: el rigor científico. El sociologismo entiende eso mismo como naturaleza del arte, y otro tanto nos dice Galvano della Volpe, o Lukács; el problema consiste en concretar qué entendemos al escribir «modo de habitar el mundo».

☆

Lo anterior pretende ser una resumidísima exposición de los puntos que han suscitado más interés en nosotros. Sólo al final y en algunos momentos de pasada hemos puesto alguna objeción o señalado insuficiencias. Por lo demás, hemos procurado que la exposición fuera lo más objetiva posible y para ello hemos preferido el sistema de las citas textuales al de la paráfrasis. Llega ahora el momento de dar una visión crítica del brillante texto de Rubert.

Vamos a centrarnos en el punto segundo, el estudio de la obra de arte y el signo artístico. Primero señalaremos, ya en concreto, las insuficiencias, empezando por la que nos parece más grave: la novedad del tipo de conocimiento del signo artístico exige la existencia de una capacidad mental para aprehenderle; los escolásticos hablarían de una facultad. Rubert nos habla aquí de la sensibilidad, que parece dotada de unos sentidos inteligentes que, sin embargo, no son la inteligencia. Y digo sentidos *inteligentes,* porque si el significado de la obra se hace uno con la estructura, sólo de una manera inteligente podemos captar ambos, dado que la estructura es siempre lo que está detrás como base o fundamento (en este caso detrás y delante, junto con el tema, la técnica, la forma, los rasgos estilísticos, etc.). Confieso que esa interpreta-

ción y concepción de la sensibilidad me es sumamente difícil de aceptar. Puede funcionar como hipótesis (y ello es dudoso; basta ver cómo Rubert escapa a la psicología contemporánea y se ampara en afirmaciones y críticas de Aristóteles, Spinoza, etc.), pero, en cualquier caso, sólo puede ser aceptada con un aparato científico riguroso, y esa no es la situación del texto que nos ocupa. Mientras no suceda así, el trabajo de Rubert descansa en el aire. Una cosa es afirmar una inteligencia de los sentidos y otra estudiar el asunto científicamente. El recurso al aspecto pasivo de la mente (?) y al signo artístico como suscitador de la imaginación y la emotividad, me parece contradictorio en dos sentidos: contradictorio con la crítica verificada por el autor a la teoría del arte como lenguaje, contradictorio con la tesis del arte hablando del modo de habitar en el mundo, que puede tener que ver con la imaginación o la emotividad, pero también, y primordialmente, con la inteligencia.

La segunda insuficiencia fundamental —basada también en el método, brillante pero peligroso, de afirmar sin argumentar o demostrar— hace referencia a otro punto esencial: el modo de aludir el signo artístico a su significado. Afirma el autor que el significado está de modo sensible en la forma, se hace uno con la obra y su estructura, etc. Pero tampoco aquí es suficiente con afirmarlo, es necesario mostrar cómo ello es posible en concreto y no en general. Más teniendo en cuenta que existen temas, fórmulas pictóricas, estilos, técnicas, que poseen también un significado concreto. Sólo examinando la relación entre los diversos elementos del signo estético podremos llegar a un verdadero conocimiento de su naturaleza.

Aparte de estas insuficiencias, encontramos otras tesis cuestionables. En primer lugar, la referente al código pictórico. Afirma Rubert que decimos «casa» con fonemas que no tienen nada que ver con la casa real, mientras que la pintamos con imágenes que sí tienen que ver con la casa real. El planteamiento es bueno para la imagen en general, de carácter representativo, pero no es tan simple, en nuestra opinión, para la imagen artística. De la misma manera que el poeta se apoya en el lenguaje cotidiano, el pintor se apoya en la percepción y construcción de imágenes cotidianas, pero aquélla no es convencional e histórica y ésta natural. Ambas son convencionales e históricas. A poco que pensemos, caeremos en la cuenta de la historicidad de la organización perceptiva (que el propio Rubert señala al hablar de la organización perceptiva de cada época), por ejemplo, a propósito de algo tan «natural» como la perspectiva, que es, sin embargo, un sistema convencional que «funciona» para la aprehensión y expresión significativa del mundo del Renacimiento, se pone en tensión en el Barroco y desaparece ya en algunos románticos y, finalmente, con el impresionismo. En la actuali-

dad se ha mostrado que la visión natural tiene bien poco que ver con la perspectiva renacentista.

Mas si el código es histórico, convencional, incluso para el pintor, quiere decir que éste no se apoya naturalmente en las cosas (como el poeta no lo hace naturalmente en los conceptos que son las palabras) y que la organización perceptiva concreta en que se está posee ya un significado, el cual desaparece o no, se transforma o no, en el cuadro (sería asunto a estudiar, pero no a ignorar). Quiere decir también que para entender correctamente una pintura debemos conocer su léxico y su sintaxis, que no son todas las cosas, sino la concreta organización perceptiva, y que sin conocerlos nos sucederá como a muchos lectores de poesía: se dejan llevar por la originalidad, la musicalidad, el encanto, el aspecto puramente informativo, etc., pero no entienden nada de la poesía.

El problema que se plantea el teórico es similar en la pintura y en la poesía. En ésta deberá exponer cuál es la manipulación a que ha sido sometido el lenguaje cotidiano para que florezcan en él significados que estaban, pero que no veíamos; en aquélla, la manipulación que efectúa el pintor sobre la percepción común para alumbrar, también, significados ocultos, no vislumbrados comúnmente y, sin embargo, posibles ahí. Ello nos conduce a extremos ya señalados: la necesidad de un análisis concreto del signo artístico en sí mismo, y no a partir de tan vagas consecuencias como el encanto o la seducción, que más hacen del arte un problema de decoración que otra cosa.

Si el arte expresa significados concretos, históricos, quiere ello decir que el arte implicado no puede reducirse a reformar el mundo aumentando su confort. Primero, porque teóricamente es debatible; segundo, porque prácticamente no es esa su función. Liberar al hombre de la alienación de las ciudades es tarea que corresponde al régimen de propiedad, horas de trabajo, condiciones de la sociedad neocapitalista, etcétera, y lo mismo sucede con la vulgaridad de las imágenes publicitarias, adecuadas, en su vulgaridad, a una masa de población agobiada por preocupaciones perentorias y poco dispuesta a elevar su «status de sensibilidad», etc. No es que esté mal, sea negativo que el arquitecto, el publicitario, el diseñador de utensilios, racionalicen sus productos (sin danzar por ello al borde del abismo), pero ello entra en una planificación general de la mejora del nivel de vida que hace referencia a asuntos infraestructurales de mayor importancia. Cuando un arte significativo está poniendo de manifiesto el sentido histórico de un momento, una sociedad, una clase social, etc., y, con ello, las condiciones de la infraestructura y las posibilidades del cambio, contribuyen a esa reforma que pide Rubert de un modo más realista que cuando diseña

ceniceros o casas imposibles en una sociedad donde la especulación de solares, los sueldos, las diferencias de clase, etc., tienen un poder absoluto.

Rubert habla siempre del arte y el mundo. Nunca alude a la condición social de ese mundo, pero éste no es nada si carece de contenido. En nuestra opinión, la función y destino del arte es diverso en unas sociedades y otras. Puede ponerse al servicio de la oligarquía o al servicio del pueblo, puede convertirse en un objeto de consumo o en una fuente de conocimiento, puede seducir y encantar o hacer pensar, estimular el juicio sobre el contorno, etc. Sólo a partir de un examen concreto de sociedades igualmente concretas puede estipularse su destino. El mundo no existe y hablar en su nombre es introducir un fantasma.—VALERIANO BOZAL *(Castelló, 9. MADRID).*

## VICENTE GAOS Y «LA POETICA DE CAMPOAMOR»

Vicente Gaos, como excelente crítico y poeta que es, aborda con personalidad un tema de esos a los que la crítica tenía dado ya carpetazo. El «caso Campoamor» parecía que estaba cerrado, y Gaos demuestra que aún quedaba mucho por decir. Es admirable su esfuerzo para comprender y hacernos comprender la importancia del pensamiento de Campoamor, sin variar el juicio escasamente estimativo sobre su obra poética.

No cabe duda de que Campoamor era un poeta que ya nos planteaba una contradicción: su prevalecimiento en el gusto de la época —incluso entre los críticos— y lo que hoy consideramos un poco tópicamente, su mala poesía. Pienso que después del libro (1) de Gaos el problema crece. Porque aquella contradicción creíamos justificarla precisamente considerando a Campoamor como un espejo de su tiempo. Y Gaos, en su libro, quiere demostrar lo contrario.

Gaos ha profundizado concienzudamente en los textos de estética campoamoriana: en su *Poética* y en otros trabajos afines, como «La metafísica limpia, fija y da esplendor al lenguaje» (discurso de ingreso en la Academia), «Lo absoluto», «La originalidad y el plagio» (carta al señor Fernández Bremón), «La metafísica y la poesía ante la ciencia moderna», «El ideísmo» y otros. Manejando profusos y explícitos fragmentos, nos pone Gaos ante los ojos innegables declaraciones, según las cuales don Ramón era idealista, espiritualista, antiempirista, meta-

(1) VICENTE GAOS: *La poética de Campoamor.* Editorial Gredos, Madrid, 1969.

físico y aristocrático, en un mundo de realismo, materialismo, pragmatismo, positivismo, cientifismo y tendencia democrática.

Gaos documenta seriamente estas páginas, pero no se limita a darnos un trabajo de erudición. Hay en el libro una temperatura humana y un amor por el tema que lo ponen del lado de las obras de crítica *apasionantes,* esto es: que se leen no ya con gusto, sino exigiéndonos la participación interesada —coincidente o no— en sus tesis.

Me parece conmovedora la esforzada defensa de Gaos, negando que Campoamor sea un poeta fácil, un poeta entregado ligeramente a la superficialidad de la rima. Gaos nos lo hace ver empeñado en la difícil batalla por la naturalidad, por la sencillez; nos lo presenta poeta consciente de su labor. Nos recuerda aquella frase suya: «No se me oculta que huyendo de la forma egregia hay el peligro de caer en el extremo opuesto. Para ello hay un remedio: no caer.» Gaos sabe ver el patetismo de ese remedio heroico que, como bien dice, semeja la orden desesperada de un general en derrota. Así es, porque Campoamor no se libró del peligro intuido. En esto, no cabe duda, recuerda algo de lo ocurrido en nuestra poesía contemporánea.

Gaos nos repite y nos demuestra que Campoamor deshizo tópicos y desmontó falsos lenguajes seudopoéticos. Que apeó la poesía del burro retórico, y que negó el mito del poeta de ciencia infusa, asegurando que la cultura no estorba a la inspiración, al contrario. No hay ingenio lego. El poeta es una suma de voluntad, tiempo, cultura...

Pero si Gaos nos convence de todo esto, creo yo que no llega a convencernos tanto de esa *extrañeza* de Campoamor en su tiempo. Me parece a mí que, apasionado de los textos que estudia, quiere vincular demasiado esos textos con la labor del poeta. Porque si nos atenemos a los versos que escribió, no tenemos más remedio que verlo como un espejo de aquella sociedad burguesa, positivista, beatamente cientifista, dentro de un país en que esos progresismos contrastaban con la supervivencia de unas estructuras feudales, de espaldas a una Europa que había realizado ya la revolución industrial, en cuyo corazón estaban fraguándose las obras de los escritores revolucionarios alemanes y, veinte años antes de la *Poética* campoamoriana, se habían formulado las teorías de la causalidad económica.

Si existen —y existen, tal como las ha exhumado Gaos— declaraciones de Campoamor antipositivistas, páginas antes y páginas después el propio Campoamor admite como natural la contradicción del poeta, o, mejor, su posible encariñamiento con tesis filosóficas distintas. En su «Carta a Bremón» confiesa que, al escribir, glosaba muchas veces ideas de los libros que leía y de personas con quienes hablaba, lo que justifica un pensamiento fluctuante y abunda en la afirmación de Gaos sobre el

galimatías de la época. Pero que Campoamor resulta positivista en su obra es algo que no sólo le han atribuido críticos como Angel del Río y Luis Cernuda, sino que se nos pone de manifiesto con la simple lectura de sus poemas. Desde luego, escéptico y relativista. Sin ir más lejos, aquel famoso «todo es según el color / del cristal con que se mira», es una versión en octosílabos de la frase escrita por Augusto Comte en 1817, precisamente el año en que Campoamor nacía, *Tout est relatif; voilà le seul principe absolu.*

Su actitud humana ante la poesía, bajando el énfasis y dando entrada a elementos vulgares, concuerda con la actitud, en el fondo humilde, que historiadores como Marías adscriben al positivismo, que renuncia a saltar por encima de las cosas y que impone a la mente la austeridad necesaria para ceñirse a la realidad. El propio Gaos registra con acierto cómo Campoamor lo que hace es pulverizar toda idealización, deshacer mitos. Lo que, en definitiva, es misión de la ciencia. El mismo don Ramón llamó a la poesía *ciencia* de las imágenes.

Gaos aduce que Campoamor no niega la metafísica. Yo creo que eso prueba poco. Primero, porque la metafísica que toca su poesía no es un afán trascendente hacia un mundo ideal, sino una meditación sobre experiencias prácticas. Segundo, porque el positivismo, aun negándola, también hizo a su manera, ya se ha dicho, una metafísica de la realidad.

Otro argumento de Gaos es que Campoamor no quiso ser un poeta filosófico. Tampoco eso se opone al positivismo. Campoamor apenas tiene profundidad filosófica, no porque busque en su poética una afilosofía, sino porque para el positivismo la filosofía no pasa de ser una reflexión sobre la ciencia.

En cuanto a sus textos sobre poética, tengo para mí —aunque habría que estudiar mucho la cuestión— que se acercan en algunas de sus teorías a las que sostuvo Gayau, y Gayau está considerado dentro de la inspiración positivista. Campoamor, por ejemplo, nos dice que «poesía es convertir las ideas en imágenes», y Gayau opina que «la imagen es repetir la idea de otra forma».

La importancia del libro de Gaos —y en esto se prueba que es un excelente libro— es que nos suscita multitud de problemas. No es el menor, en este poeta tan contradictorio, la estimación de sus versos. Para Gaos no fue Campoamor un buen poeta. Pero he aquí que Gaos, en un riguroso y sagaz análisis, nos lo descubre nada menos que como demoledor del viejo romanticismo, como creador de la poesía realista, como de gran éxito entre la mesocracia, como muy elogiado por los críticos de su tiempo, poco posible precursor del modernismo, como influyente en la generación del noventa y ocho, como precursor de la greguería, como antecedente de algunos aspectos de Jorge Guillén... Y a

uno le asalta la duda de si pudo ser un mal poeta el que logró todas esas cosas.

Tendría que añadir por mi cuenta respecto de la valoración de Campoamor poeta que, afirmándome en mi criterio de considerarlo un producto de su tiempo y de su clase, Campoamor, buen o mal poeta, no pudo hacer otra cosa, porque era todo lo que daba de sí la hipócrita burguesía conservadora a la que perteneció y a la que se debía, con la que no rompió nunca.

Pero la presente nota no se escribe para conciliar las evidentes contradicciones del famoso poeta, sino para comentar el libro de Vicente Gaos, quien, ahondando en su obra como nadie lo había hecho antes, las ha puesto todavía más evidentes. Este es uno de sus méritos.

La primera edición de esta obra data de 1955. El acierto de su actual segunda edición se ve aumentado por los nuevos elementos bibliográficos que el autor incorpora, sobre todo con referencia a la «doble polémica» entre Núñez de Arce y Clarín y entre Valera y Campoamor.—Leopoldo de Luis *(Rodón, 12. MADRID).*

Demerson, Jorge: *La Real Sociedad Económica de Valladolid (1784-1808). Notas para su historia.* Universidad de Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras, Estudios y Documentos, Departamento de Historia Moderna, 1969, 51 pp.

Prosiguiendo su labor investigadora en torno a las Sociedades Económicas de Amigos del País, recién publicado su libro sobre la Sociedad Abulense (1), Demerson se encara ahora con la vallisoletana. El feliz hallazgo en la Academia de la Historia de un manuscrito titulado *Extracto de la Historia y actas de la Real Sociedad Económica de Valladolid,* escrito por don Josef Mariano Beristáin, individuo numerario de ella y editor en 1787-1788 del *Diario Pinciano,* ha permitido a Demerson trazar estas breves páginas, en espera de que aparezca algún día la documentación, hoy lamentablemente perdida, de la Económica vallisoletana. Para completar el *Extracto* —que publica íntegro— se ha valido Demerson de las noticias que proporciona el propio *Diario Pinciano.*

A diferencia de la Abulense, la Sociedad de Valladolid fue bastante importante. Originada en la tertulia que en octubre de 1783 mantenía

(1) Comentado en esta misma revista. *Vid.* Cuadernos Hispanoamericanos, número 231, marzo de 1969, pp. 730-732.

en su casa don Germano de Salcedo y Somodevilla, después marqués de Fuerte Híjar, recibió la aprobación real en 1784, tomando sus estatutos de la Matritense.

Demerson nos da la lista de cargos directivos entre 1784 y 1808, y nos habla de las actividades de la Sociedad: plantío de árboles, construcción del camino de Cabezón, escuelas de costura para niñas, de primeras letras para niños y una de hilaza para muchachos pobres. Parece que de la enseñanza se ocuparon especialmente algunas damas, pues las mujeres fueron admitidas en la Sociedad. También la Sociedad se preocupó de ayudar a los jornaleros y artesanos y de crear una fábrica de manufacturas menores de lana, a cargo de un maestro catalán, don Juan Peyrenc. Otorgaba premios a los autores de Memorias sobre asuntos útiles, algunos de tan deliciosa enunciación como el siguiente: «1.500 reales al que descubra una mina de carbón.»

Y con la atención a la policía y limpieza de la ciudad, y la representación al Consejo de Castilla para la formación de una Academia de Cirugía, lograda en 1785—sin olvidar las actividades derivadas del desbordamiento del Esgueva en 1788—, termina el índice escueto de las realizaciones de la Sociedad en su primer cuatrienio de existencia. Demerson añade además una lista de ochenta socios entre 1784 y 1802. Observando la presencia entre ellos de don Rafael Floranes, don Vicente María Santibáñez y don Manuel Silvela, entre otros. Concluye Demerson que la característica de la Sociedad Económica vallisoletana es la calidad humana de sus socios (p. 42). Si algún día podemos disponer de listas completas o casi completas de miembros de las sociedades económicas dieciochescas, podremos quizá inferir muy interesantes conclusiones.

Sólo plácemes merece Demerson por esta breve monografía.—ALBERTO GIL NOVALES *(Loeches, 8. MADRID).*

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ: *Coro de ánimas.* Biblioteca Nueva, Poesía Actual, Madrid, 1968.

Hay poetas cuya obra entera consiste en un único, multiforme poema constantemente reescrito. La palabra, para ellos, sería a modo de un espejo que refleja las más distintas y aun contrapuestas imágenes y permanece, sin embargo, siempre igual a sí mismo. Los años pasan, se transforma el espectador, mueren y son sustituidos los celebrantes, pero el rito subsiste idéntico a través de los siglos: no importan los rostros,

sino la máscara que los cubre e incorpora al misterio cuya continuidad celebran. No importa tanto lo que la palabra expresa cuanto aquello que, acaso por innombrable, deja adivinar. Quizá no estribe en otra cosa la poesía: una luz que ilumina, sin nombrarlo, el vasto territorio de lo inefable: un relámpago en la noche del silencio.

Diego Jesús Jiménez —cuyo último libro publicado, *Coro de ánimas,* es objeto de las presentes palabras— pertenece a esa rama de creadores a que aludo. Sus poemas inciden en los más diversos motivos, y no obstante, su obra es, será, una pluralidad de versiones de un solo asunto. El es de los que confirman las palabras de Nietzsche: «Tener carácter es tener en la vida una experiencia característica que se repite constantemente.» Su «mundo», la atmósfera poética a la cual nos conduce, está suspendida sobre un solo espacio y un único tiempo: el mundo castellano —que él ha sido de los primeros en contemplar y expresar «mágicamente»— y los viejos días de la infancia. Estos dos elementos se constituyen en el eje alrededor del cual gira esta poesía; o si se quiere, empleando otra metáfora reveladora, en la fuente secreta que invariablemente va a servir de origen al poema. Porque sucede que sean cuales fueren las apoyaturas geográficas —incluso aunque éstas, en ciertos casos, no concurran— y la realidad temporal incidentes en el poema, Diego Jesús invariable y acaso inconscientemente está usando de aquellos dos factores para expresarse. Ello presta, sin duda, «carácter» a su poesía, y quizá es el secreto que le imprime personalidad. De ahí también ese tono semialucinado que en muchas ocasiones cruza subterráneamente por sus versos. Aquel que pasa toda su vida contemplando un solo rostro, verá que el mundo se le transforma poco a poco hasta identificarse con esos rasgos, y a la vez habrá alcanzado la alucinación: su existencia transcurrirá ante las puertas de la locura.

Vacilando entre abrirlas y penetrar hacia lo desconocido, o alejarse de ellas para siempre —lo cual es también una forma de atravesarlas—, Diego plantea con esa actitud, acaso sin ser consciente de ello, una terrible interrogante: ¿el artista, el poeta, ha de ser necesariamente un «enajenado», un «alienado» (no se vea, por favor, en este caso ninguna connotación social ni peyorativa en el término), o por el contrario, la materia sobre la que gravita su actividad creadora habrá de cifrarse en la «normalidad» vital? Pues bien; en nuestro caso parece que el poeta opta por el primer término del dilema, si bien, como ya queda dicho, no de una forma absolutamente convencida. Y precisamente en dicha opción estriba una de las diferencias de su actitud poética respecto a la de las generaciones españolas de posguerra, siendo aquélla, en realidad, el factor último en que se cifra la actualidad de su poesía. Lo «anormal» es paradójicamente la normalidad del arte. Hacia ello ya apuntaba

Blake indirectamente, en frase que entusiasmará a nuestro poeta, cuando decía: «Mientras paseaba entre las llamas del infierno, deleitado con los goces del genio que a los ángeles parecen tormento y locura...» Despójese a la palabra *infierno* de toda proyección religiosa, refiriéndola exclusivamente al ámbito de la creación artística, y se entreverá la repercusión del aserto del poeta londinense sobre nuestra materia.

El otro extremo —opuesto al representado por eso que hemos denominado «alucinación artística»— sobre el cual bascula la concepción poética, y su plasmación efectiva, de Diego Jesús, viene dado por la contextura «moral» de tal concepción. Pero entiéndase bien: no se trata, al menos en apariencia, de que su escritura revele una perspectiva ética desde la cual nos habla el poeta. Nada más lejos, en principio, de la verdad. Su gran preocupación, el asunto último de sus versos, es precisamente lo contrario: el intento de hallarle a la existencia su íntima urdimbre, el revés de su trama: la amoralidad. Pero he aquí la gran paradoja: sólo desea ser amoral aquel cuya moralidad permanece tan escondida que es, realmente, su rasgo más característico. Es lo que ocurre con el que se proclama practicante del ateísmo: no por eso ha dejado de ser religioso, si bien en una dimensión negativa. El verdadero ateo desconoce el significado de los términos «Dios», «espíritu» y otras fantasmagorías semejantes. ¿Se entiende ahora por qué razón hablaba de contextura moral a propósito de la poesía que nos ocupa? He ahí, pues, en esencia, el verdadero conflicto —y acaso precisamente por ello, la fuente de creación— del poeta madrileño.

En el lenguaje de *Coro de ánimas,* como ya antes en el de *La ciudad,* pueden hallarse ciertas evidentes influencias, si bien, tal como ocurre siempre que no alcanzan la dependencia absoluta, son más aparentes que reales. Nada más fácil, en efecto, y así se ha proclamado reiteradamente, que observar en esos libros el rastro dejado por la poesía de Claudio Rodríguez. Prescindiendo del tópico (cierto, por lo demás) de que artísticamente nadie parte de la nada, ¿hay argumentos lo suficientemente sólidos como para inferir de ellos la validez y características personales de esta poesía? La respuesta ha de ser absolutamente afirmativa. Y ello en base, sobre todo, a dos razones de diversa índole: una material y la otra formal. Veamos (1).

En un ensayo sobre Yeats, afirma Eliot la necesidad de lo que él llama la «impersonalidad» del arte. Pero no nos fiemos de las aparien-

(1) Deseo hacer notar, antes de proseguir, que las observaciones que a continuación realizo no obedecen a un propósito de comparación cualitativa de las obras de dos autores (ello sería absurdo e infantil); antes bien, responden a un intento de comprensión analítica de la de uno de ellos, para lo cual me ha parecido oportuno contrastarla parcialmente con la del otro, precisamente por sus aparentes concomitancias.

cias: tal expresión no apunta hacia el viejo problema de la *objetividad*, en el sentido de que ésta haya de concurrir para que cualquier obra alcance categoría artística. Lo que Eliot ha querido significar con dicha afirmación estriba en la «fatalidad», por así decirlo, de que toda producción estética, precisamente por ser estética, es «objetiva» e «impersonal», y ello aunque sea expresión de la más estricta subjetividad. Ahora bien: sobre esta dimensión objetiva a que aludimos, es posible que en ciertos casos aparezca superpuesta otra «objetividad» de diverso signo: aquella que el creador se ha propuesto lograr en el fruto de su trabajo. Obsérvese que no se trata ya de esa «impersonalidad» (generalidad) inherente al poema en cuanto tal, sino más bien de aquella otra que articula y proporciona un cierto matiz conceptual —poéticamente conceptual— a la obra, y que no es necesaria para que ésta se dé como obra artística. Pues bien; estas observaciones nos van a facilitar una primera diferenciación entre Claudio Rodríguez y Diego Jesús Jiménez.

En todos los libros del primero salta a la vista una actitud que pretende —y logra— realizar eso que tan vagamente denominamos *poesía de pensamiento*. A Claudio no le interesa tanto captar una experiencia vital en sí, cuanto deducir de ella determinadas conclusiones (siempre, claro es, mediante métodos puramente artísticos). Su posición a este respecto nos recuerda vagamente la de Rilke. Es ella la que, por otra parte, le ha llevado a construir un mundo poético en el que aún cabe la esperanza, un universo que no ha perdido todavía su sentido. Por el contrario, Diego Jesús, pese a toda su subterránea preocupación ética, nos pone ante la vista un conglomerado de situaciones, seres y lugares que vagan espectralmente por un mundo carente de finalidad cuya única ley es el absurdo. Sí, exactamente: un vasto y alucinante «coro de ánimas» de las que nuestro autor quisiera a veces huir, aferrándose a eso que ha denominado la «caridad del cuerpo» (nótese que la preocupación moral reviste las formas más inesperadas). Anticipando ya su actual pensamiento, cerraba su anterior libro con estas terribles palabras: «Nosotros / no hemos nacido aún sobre la tierra.» Todo se reduce, pues, a un alucinante baile de disfraces tras de los cuales no hay sino el vacío: Diego va levantando una a una las máscaras y comprobando que no ocultaban rostro alguno. La bella mujer que enigmáticamente nos miraba, al acercarnos a ella resulta que no era sino nuestra propia alucinación, y nosotros mismos no somos sino eso: alucinación, pesadilla, sueño de nadie.

Por lo dicho, se adivinará ya que, contrariamente a lo que apuntábamos respecto a Claudio Rodríguez, a nuestro autor lo que verdaderamente le importa es la expresión de unas determinadas vivencias, siendo menos característica en él la apoyatura conceptual, la búsqueda del

sentido de la existencia (el cual sería en su caso un sinsentido). He aquí, pues, uno de sus rasgos diferenciadores. Su tesitura moral no consiste para él en la esencia de las cosas, sino en la necesidad de consuelo que muchas veces le acucia y quizá, sobre todo, en su gran y último conflicto consigo mismo y con el mundo. «No viváis con los espectros porque acabaréis siendo uno de ellos», podríamos decir parafraseando una de las sentencias de la Kábala.

Refirámonos, en segundo lugar, a ese argumento formal a que antes aludíamos. Artísticamente plena, cauce de una belleza formal sin desbordamientos ni meandros, la poesía de Claudio Rodríguez es como una gran mansión que se basta a sí misma, cuyas puertas permanecen siempre cerradas, y que de poseer ventanas servirían solamente para mirar hacia dentro. Quiero decir: él se juega todo en su palabra; ésta aparece siempre sin más horizontes que ella misma, sin aberturas ni resquicios: no sugiere, expresa; transparente aunque misteriosa, aquello que dice comienza y termina en ella misma; siempre acabada, nunca en boceto; palabra autosuficiente: círculo poético. Diego Jesús Jiménez, en cambio, es un apasionado de la sugerencia. Su palabra se nos entrega invariablemente como «signo» de algo inexpresado y que vagamente allá en su fondo adivinamos: como una mujer que cuanto más la poseyéramos, tanto más la desconociésemos. El está, a diferencia de Claudio (siempre seguro de lo que quiere expresar), abierto hacia un misterio que se le oculta. Sus versos parecen escritos sobre un palimpsesto en el que aún se adivinaran, semiborrados, ciertos enigmáticos caracteres cuya clave de interpretación se olvidó hace mucho. Resumiendo, podríamos decir que si la obra de Claudio es ante todo «plástica» (en el sentido de que todo lo que se desea expresar está explícito en la palabra, aunque, vuelvo a repetir, explícito mas siempre con misterio), la de Diego Jesús, en cambio, es esencialmente «musical» (sugeridora, «abierta»): mágica partitura, sinfonía inacabada.

Desde *La ciudad* hasta *Coro de ánimas,* el poeta ha cumplido una trayectoria que quizá aún no ha concluido. Una línea semejante, si bien expresiva de una parcial evolución, puede observarse en *Las bestias* —su último libro, inédito por ahora—. Lo que en *La ciudad* era resultado de un descubrimiento de la voz personal, y que como consecuencia de ello revelaba un esteticismo todavía incontrolado, aunque siempre positivo en los comienzos de cualquier creador, es ahora, en *Coro de ánimas,* confirmación, madurez de esa voz, seguridad en el manejo y confianza en los resultados de unas determinadas fórmulas expresivas. Estas son ahora utilizadas en función de la materia poética y no, como antes sucedía, en numerosas ocasiones, como hilo conductor del verso, como cauce por el que circulaban los más dispares ele-

mentos, forzados, por consiguiente, a entrar, «encarcelados» en palabras que no eran precisamente las más idóneas para expresarlos. Ha sido eliminado, pues, el desequilibrio entre fondo y forma —empleemos, a falta de otros mejores, estos términos tan manidos—, que basculaba anteriormente en favor del segundo de esos factores. El vocabulario de nuestro autor, por el contrario, sigue siendo prácticamente el mismo, si bien más descarnado, más consciente y auténtico en *Coro de ánimas*. En ciertos momentos es observable una aproximación, sin que por ello sufra la personalidad y autenticidad del poema, a la concepción vallejiana del lenguaje, aunque realmente deberíamos hablar, más que de aproximación, de coincidencia parcial de actitudes. La poesía de Diego Jesús es trágica y, no obstante, conserva en todo momento la serenidad: no hay escapes a una exclamación intempestiva (¿y no son también éstas dos de las características de Vallejo?). En muchas ocasiones creemos estar asistiendo a la representación de un auto medieval pagano, a un baile de esqueletos en una ciudad fantasma (la memoria) donde aparecen y desaparecen en un juego diabólico «oscuros arciprestes», «monjas sin cuerpo, ángeles, disfraces de papel, hadas borrachas», «demonios que huelen a vino y a cartón», «adivinadoras de la lluvia», brujas abadesas... Esta poesía, en realidad, parece escrita en una extraña alquería por algún juglar anónimo y desconsolado, escuchando a su alrededor un único y alucinante ruido: el de la danza de la muerte, mientras el corazón vuela en forma de cuervo sobre los páramos, y de pronto cae a tierra para que de él parta la encrucijada de todos los caminos que no conducen a ninguna parte.

Hemos dicho que con *Coro de ánimas* concluía una trayectoria de nuestro autor. Creemos que a partir de ahora debería buscar nuevos cauces formales que en ese libro, en algunos de sus poemas, se hallan en potencia. En efecto: Diego Jesús ha usado sabiamente determinadas fórmulas expresivas, pero quizá un tanto reiterativamente y en una sola dirección de las varias que aquéllas ofrecen. Adviértase, no obstante, que esto que digo no entraña, por el momento, una objeción, dado que dichas fórmulas no han llegado todavía al agotamiento. El peligro estriba en seguir usando de ellas en la forma en que hasta ahora lo ha venido haciendo. No se trata, por lo demás, de que sea aconsejable un cambio radical (ello sería quizá un tanto forzado y antinatural: la personalidad no es susceptible de invención), sino de posibilitar el desarrollo de aquello que ya está latente en su obra actual. Evolución, y no transformación, sería la palabra idónea. Se autolimitan, obedeciendo a un falso prurito de fidelidad a sí mismos, aquellos creadores que voluntariamente permanecen invariables en su forma de hacer. Nadie sabe más de esto, y ahí están los resultados, que el viejo y

proteico Pound. La cuestión no radica en ser fiel a sí mismo, pues en ese caso se está concibiendo el «yo» como algo inmutable, y la experiencia nos demuestra que no existe dicha inmutabilidad; antes bien, se es fiel a sí mismo mediante la fidelidad a nuestros cambios, en los cuales, en suma, consistimos. Conste, sin embargo, que esa preconizada evolución se apunta ya, aunque tímidamente, en los poemas que integran *Las bestias,* su más reciente libro y también el que encierra una mayor madurez conceptual y estilística.

Pero mientras esperamos lo que Diego Jesús Jiménez nos ofrezca en el futuro, ahí está, para convencernos de la calidad de su voz dentro del ámbito de la actual poesía española, *Coro de ánima,* libro, sin duda alguna, importante y merecedor de una detenida lectura.—ANTONIO LÓPEZ LUNA *(Uruguay, 3. MADRID).*