Sección bibliográfica

FRANÇOIS CHEVALIER: *L'Amerique Latine. De l'Independance a nos jours, Nouvelle Clio. L'Histoire et ses Problemes, Presses Universitaires* de France, París, 1977. Vol. XLIV de la Colección, 548 pp.

La importante, aunque desigual, colección *Nouvelle Clio. L'Histoire et sus Problemes,* dirigida por Jean Delumeau et Paul Lemerle, acaba de publicar una de sus más comprometidas síntesis: la relativa a la Historia Contemporánea de la «América Latina», cuya firma corresponde, con indudable acierto, a uno de los más prestigiosos historiadores americanistas franceses, viajero constante por todos los países que componen el mundo actual iberoamericano, y eminente especialista e investigador de temas sustanciales de la realidad histórica del mundo virreinal americano, el profesor de la Sorbona y director de la Casa de Velázquez en Madrid, doctor François Chevalier. Resulta evidente la necesidad operativa de una sólida formación americanista, entendida desde las estructuras más profundas de la experiencia histórica, para poder acometer, con éxito, una visión sintética de la historia contemporánea de Iberoamérica, y ello, no por una mera razón «acumulativa» de conocimientos, sino, sobre todo, porque resultaría inadecuado, históricamente, pretender encuadrar los procesos actuales de la realidad histórica de tan complejo mundo, sin percibir cuáles son las instancias de continuidad y de efectiva transformación que han operado, desde múltiples emplazamientos, en la configuración de lo que hoy se presenta como una fragmentación, que no es tal. Chevalier ha acreditado, mediante la aportación de valiosas monografías e investigaciones que se consideran modelos decisivos para la caracterización del mundo virreinal americano, el profundo conocimiento de sus estructuras funcionales, su permanente puesta al día en los problemas sociales, económicos e intelectuales. La historia contemporánea de Iberoamérica ha adquirido hoy un valor incuestionable, en virtud de dos importantes connotaciones: una, la relativa a un crecimiento desmesurado del interés por el conocimiento y explicación de sus estructuras his-

tóricas, que algunos han considerado indebidamente como una «moda», pero que responden, en realidad —y con ello me refiero a la segunda—, a una profunda e importante exigencia del nuevo horizonte de problemas que la ciencia histórica actual ha adoptado, sin duda como un impulso promovido, auspiciado y encabezado por historiadores franceses, con objeto de aproximarse al análisis del presente como hogar o fuente originario principal de inquietudes y de ampliación de las posibilidades de una mayor, más profunda y decisiva información y documentación, de modo que, a partir del mismo, pueda analizarse en regresión y profundidad, con una extrema garantía de percepción de la intensidad, los componentes y los límites de las diversas dimensiones de la vida histórica.

En cualquier caso, la historia contemporánea encierra tal riqueza de manifestaciones, incluye tal número de problemas, supone tal acumulación de funciones y variables, que no resulta nada fácil el planteamiento ordenado, de acuerdo con las nuevas exigencias conceptuales y en razón a las nuevas técnicas y objetivos metodológicos, de sus contenidos y supuestos. De modo especial si la historia contemporánea se refiere a un magma tan confuso y heteróclito como es Iberoamérica que, en última instancia, carece de un estudio de conjunto ajustado a las más recientes y acreditadas técnicas históricas. Los años de estudio, reflexión, análisis, conocimientos directos, confrontación de fuentes y bibliografía, que ha empleado el profesor Chevalier para ofrecernos esta visión de conjunto, excelente y de una claridad extraordinaria, representan el triunfo de la sagacidad, la racionalidad y la más exquisita prudencia, junto a una exhaustiva información y un profundo espíritu crítico que ha conseguido, sin prisa, pero sin pausa, culminar un libro que constituye, en este momento, el cuadro metódico más moderno, claro y sistemático que podemos disponer para un conocimiento, al mismo tiempo global y pormenorizado, de las grandes líneas expresivas del acontecer histórico iberoamericano en la época contemporánea. Ante todo, este libro es el más serio y consciente análisis de conjunto de los problemas históricos del mundo iberoamericano, analizado desde el presente; la primera apertura metodológica de la especialidad histórica iberoamericana respecto a las ciencias humanas y sociales vecinas de la Historia; una lúcida proyección de orientaciones problemáticas que, sin duda, incrementará una infinita serie de campos y parcelas, al abrir racionales vías de investigación, en todos los niveles y dimensiones de la historia contemporánea iberoamericana.

El autor se ha visto obligado a librar una ardua batalla contra el límite obligado del espacio disponible; por ello ha consagrado el

mínimo posible a la primera parte (Documentación) entendida como una orientación general, y por países, de una bibliografía muy seleccionada. Lo mismo ocurre en la segunda parte (Los Hechos), reducida a una recapitulación cronológica en diagrama de tres columnas, en la cual se ordenan los hechos en razón sincrónica: en la primera, los relativos a la península Ibérica, Estados Unidos, Mundo; en la segunda, los correspondientes a México, América Central, Antillas; en la tercera, los que hacen mención a América del Sur, incluida Panamá; los hechos se encuentran sincronizados desde 1807-1808 hasta 1976-1977. Estos hechos se complementan con algunos historiogramas estadísticos, gráficos e indicadores de variables y crecimiento. Ha prevalecido, pues, el inteligente criterio del autor de otorgar el mayor espacio a la tercera parte, que en la colección se denomina, generalmente, *orientations de recherches*, pero que Chevalier ha preferido denominarla «Los Problemas», porque la índole específica de la temática que en ella se plantea, así como la misma condición de la realidad histórica caracterizadora de la región, exigía tal denominación como mucho más precisa y correcta, sobre todo, por la actual situación y estado de las investigaciones y puntos de vista problemáticos que las distintas escuelas científicas tienen planteados.

Así, pues, la peculiar índole de la materia tratada, el actual momento renovador de las técnicas y metodologías históricas y, sobre todo, los diferentes enfoques que a estas últimas otorgan los historiadores iberoamericanos, obliga a Chevalier a efectuar un extenso e importante cuadro de puntualizaciones que se refiere a las diversas interpretaciones de la historia, especialmente las que provienen del campo marxista y las orientaciones y puntos de vista norteamericanos. A partir de ellas efectúa un serio y detenido análisis relativo a los supuestos que, a su juicio, deben servir para orientar las investigaciones que se efectúen en Iberoamérica sobre su historia contemporánea; fundamentalmente: romper el estrecho e inoperante círculo de las historias nacionales y promover la atención investigadora hacia otras ciencias humanas fronterizas con la Historia, con objeto de poder proceder a cuantificar y medir, renovando la temática empírico-narrativa en la que se sigue insistiendo; postula, para ello, la aplicación del concepto instrumentado por Fernand Braudel, de «civilización» que permite hacer intervenir a las diferentes ciencias del hombre: espacios, sociedades, economías, mentalidades, consideradas como factores temporales de resistencia. Ello con el propósito de establecer fronteras interdisciplinares, conocer variables e indicadores de mentalidad, propiciar las correlaciones y proceder a los oportunos aná-

lisis de contenido y símbolos aparecidos en la larga serie de comunicación escrita.

Con una difícil —pero muy precisa— intención teórica y práctica, estudia Chevalier sistemáticamente las estructuras de un mundo, como el iberoamericano, tan amplio como diverso. Se trata de un amplísimo cuadro en el cual se apunta, junto a los más destacados estudios críticos e investigaciones, los problemas esenciales y las orientaciones que las nuevas técnicas ofrecen al historiador para un tratamiento coherente y profundo de las vigencias históricas iberoamericanas: demografía; modalidades regionales de las variables económicas, sobre todo en relación con el tema clave del crecimiento; procesos de permanencia y cambio; nuevas fuerzas sociales y económicas con sus correspondientes índices de intensidad. Si importantes resultan los puntos de vista y precisiones de carácter económico, el cuadro histórico no puede detenerse en ellos; debe tomar en consideración el tercer nivel, en el momento actual el de mayor atractivo e importancia para los profesionales de la ciencia histórica, pero de modo relevante para los que consagran su atención y especialidad en la historia contemporánea de América. Se trata, en efecto, de encauzar la atención y producir la oportuna orientación sobre los aspectos políticos, psíquicos. afectivos de los problemas humanos temporalizados. La importancia de esta temática se revela, de modo espectacular, en la que se ha otorgado a los fenómenos de conciencia nacional, descolonización, experiencias revolucionarias, aculturización, movimientos educativos, popularismo religioso, etc., que han replanteado la etnología, la psicología social y la ciencia política, sobre todo.

El problema —perfectamente analizado y puesto de relieve por Chevalier en lo que, sin duda, es la parte más importante de su obra— consiste en que todos los índices estructurales, incluso los meramente económicos, desembocan en Iberoamérica en planteamientos radicales claramente incluidos en los supuestos históricos del ámbito de las mentalidades. Por ello dedica el autor una particular atención a tan peculiar como relevante temática. Al revisar las diversas orientaciones que en dicho campo ofrece la investigación, llega a establecer su propio método de trabajo, procediendo desde el sector que ha tenido un mayor incremento y desarrollo en Iberoamérica, la historia de las ideas y los análisis de los procesos educativos, para, desde ellos, efectuar una interesante aproximación al conocimiento y profundización de las mentalidades colectivas, los criterios de comunidad política y las abstracciones de la religión, sobre todo en su interesantísima e importante vertiente popular. Precisamente, en tan decisivo sector de profundidad es donde pueden encontrarse los rasgos más pro-

fundos de la frontera entre modernidad y arcaísmo que, en buena parte, define la mentalidad colectiva iberoamericana e identifica la comunidad histórica como una refracción permanente entre tradiciones culturales y convicciones de muy distinto origen y desigual importancia.

Estamos, en suma, en presencia de un libro importante, útil al mismo tiempo para el estudiante y el profesional especializado o el investigador de temas iberoamericanos. Constituye una sistematización de primer orden, sobre la base operativa y real de lo que se ha hecho, lo que se está haciendo y lo que se puede o se debe hacer en la Historia Contemporánea de aquella región, verdadero laboratorio de incidencia profunda entre las ciencias humanas y sociales. Y significa, también, la primera vez que se extienden a Iberoamérica las nuevas técnicas históricas y se establecen para aquel sector las perspectivas renovadoras que ellas implican. El libro del profesor Chevalier puede producir una importante renovación de perspectivas en las escuelas de investigación iberoamericanas. Su pulcritud y precisión corren parejas con un profundo amor y comprensión por las tierras, las culturas y los hombres. Ello produce una aproximación de primera magnitud respecto a los problemas y un apunte —en algunos casos verdaderamente revelador— de soluciones y objetivos. Como profesor de Historia Contemporánea de América me complace felicitar públicamente por esta excelente obra a ese gran caballero e historiador que es François Chevalier.—*MARIO HERNANDEZ SANCHEZ-BARBA (Director del Departamento de Historia de América. Universidad Complutense. MADRID).*

JORGE SEMPRUN: *Autobiografía de Federico Sánchez.* Edit. Planeta. Barcelona, 1977.

Jorge Semprún por la fecha de nacimiento (1923) y el carácter comprometido de sus escritos, derivado del traumático impacto de la Guerra Civil, podría ser incluido en la llamada «Generación de Medio Siglo», época en que participa en el «Congreso de Escritores Jóvenes», organizado en Madrid en 1955-1956. Esta asociación suponía uno de los primeros intentos por parte de un grupo de universitarios y escritores que no habían hecho la Guerra Civil para imponer una crítica más racional y científica de la ideología oficial. Algunos de los componentes de esta «Generación de 1950» aparecen en las

páginas de *Autobiografía de Federico Sánchez:* Juan Goytisolo, López Pacheco, Angel González, Sastre, Sánchez Ferlosio, Gil de Biedma. Desde el punto de vista del exilio lingüístico la obra de Semprún, como la de Michel del Castillo, Arrabal, o Agustín Gómez Arcos, pertenece al grupo de españoles exiliados que hicieron del francés su medio de comunicación literaria.

La autobiografía es el género que mejor se aviene a la recuperación de la identidad historicosocial y psicológica, imperiosa necesidad de indagar en un pasado que no ha sido absorbido enteramente. Este es el género elegido por Semprún para configurar estéticamente el problema de la alienación.

El exilio del autor, la entrada en el Partido Comunista en 1941, la experiencia en el campo de concentración de Buchenwald (1943-1945) son las vivencias que marcan hitos en la larga carrera del activista Semprún. El progresivo apartamiento de los inoperantes métodos seudorrevolucionarios del PCE frente a la realidad española terminan con su expulsión en 1965. La autobiografía de Semprún supone un enfrentamiento con la coherencia o incoherencia de sus acciones pasadas, salvando ese pasado por identificación con el presente, o rechazándolo en virtud de las nuevas valoraciones que el presente aporta. Autobiografía, pues, que no sólo funciona como reconstrucción, sino como interpretación: «Hay que asumir lo que uno ha sido. Unos han estado en el Frente de Juventudes, o han asistido a los Cursillos de Cristiandad, pongamos por caso, antes de hacerse comunistas. Y yo he sido un intelectual estalinizado. Hay que saber que lo he sido y tengo que explicar por qué lo he sido... No me olvido de mi propio pasado» (p. 19).

La autobiografía es un género poco cultivado en la literatura española, quizá por el miedo del español a la exposición abierta de su intimidad, de su «preciosa individualidad». Por otra parte, es evidente que los testimonios personales de carácter político heterodoxo, como el que nos ocupa, no pudieron ser publicados en España durante la dictadura franquista. La desaparición física del Caudillo ha provocado un lógico florecimiento de la crónica como parte del proceso de recuperación psicohistórica por el que atraviesa el país desde 1975. El trauma de la Guerra Civil ha dado lugar a una serie de documentos y obras de ficción en las que el autor adopta la forma autobiográfica como medio de aprehensión de su fragmentado vivir histórico. *La forja de un rebelde,* de Arturo Barea (primera edición española, 1951),

(1) «The object is not so much to tell others about oneself as to come to terms with oneself, not necessarily explicitly and morally, but simply by grasping oneself as a whole.» Roy Pascal: *Design and Truth in Autobiography,* Londres: Routedge Kegan Paul, 1960, p. 59.

es una de las primeras obras de posguerra en que se lleva a cabo la investigación dialéctica de la realidad o elemento sociohistórico mediante la proyección del problema subjetivo, síntesis de crónica y confesión que da tono a esta trilogía. Semejante intento de comprensión de la paradójica realidad histórica española ha llevado a autores contemporáneos a Semprún a la indagación autobiográfica como explicación del fenómeno humano de aquellos que de niños sufrieron los devastadores efectos del conflicto civil. Ejemplos de esta tendencia serían *Primera memoria* (1960), de A. M. Matute, *Tiempo de silencio* (1962), de Martín Santos, y *Señas de identidad,* de Juan Goytisolo (1966).

Los personajes de toda la obra de Semprún encarnan la problemática de la búsqueda de las coordenadas personales e históricas del propio autor (2), según se comprueba en *Soledad,* una de sus primeras piezas literarias: «Sin duda mi experiencia real de la resistencia francesa, del campo de concentración, nutría esa proyección imaginaria en el porvenir. Pero el personaje central de la obra, Santiago, era en cierto modo la primera encarnación imaginaria de Federico Sánchez» (p. 100). Paradójicamente, la resurrección del militante revisionista que de Federico Sánchez hace Santiago Carrillo en su libro *Mañana, España,* en 1974 lleva a Semprún a revivir el nombre oficial de Federico Sánchez.

A pesar de las reiteradas declaraciones de que esta autobiografía no es una novela (pp. 9, 184, 220, 221, etc.), *Autobiografía de Federico Sánchez* constituye un relato novelesco, ya que el proceso de experimentación de lo que se imagina experimentar le confiere a este texto la categoría de ficción (3). La obra autobiográfica no sólo reproduce sentimientos y pensamientos, sino que interpreta la experiencia personal del autor, el cual nos da su visión de la realidad entendida como una totalidad que lo enmarca y que él también contribuye a crear por medio de su testimonio escrito: «Al fin y al cabo, no estoy escribiendo la historia del PCE, ni la biografía de Carrillo, estoy escribiendo la autobiografía de Federico Sánchez. Bueno, su autobiografía política, de un corte bastante victoriano, dicho sea en verdad: ni los sueños, ni

(2) «A mí lo del desdoblamiento nunca me ha molestado, porque el problema de la identidad es uno de mis más graves problemas desde siempre, no sé realmente quién soy. El hecho de haber salido muy joven al extranjero, de haber tenido muy joven la necesidad o la posibilidad o el placer de trabajar clandestinamente en la Resistencia francesa, de haber vivido siempre con otras identidades, me ha marcado mucho.» Declaraciones de Semprún a Rosa Montero, *El País semanal,* 29, 30-9-1977, p, 6.

(3) «Experimento lo que imagino experimentar, pero porque primero es necesario que imagine experimentar lo que experimento. Por tanto, el valor psicológico de la autobiografía no impide para nada considerarla como una novela, y recíprocamente este aspecto novelístico no disminuye este valor y la lucidez que él supone.» Jean Pouillon: *Tiempo y Novela,* Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, trad. de Irene Cousien, p. 48.

la sexualidad, ni las obsesiones de Federico Sánchez figuran en este ensayo de reflexión autobiográfica, como no sea de soslayo, en alguna chispa de la memoria que un atento lector distinga de tarde en tarde» (p. 270). El subjetivismo, típico de todo relato autobiográfico, es superado dialécticamente en tanto en cuanto el héroe de esta crónica problematiza el conflicto del individualismo burgués y el transindividualismo histórico de la lucha de clases, según nos declara el personaje: «Además, el tema de las relaciones del intelectual con el partido, y más ampliamente con el movimiento obrero general, es uno de los temas fundamentales de este intento de reflexión autobiográfica» (página 16).

Más que la realidad del mundo como proyección de la subjetividad se trata en este relato de la comprensión de la realidad, comprensión que se efectúa por la descomposición de la memoria, primer paso hacia una totalización objetiva, fin último de la obra, ya que escribir es, entre otras cosas, seleccionar, ordenar, componer. La memoria recuenta y decanta manteniendo una relación lógica entre las partes, como se comprueba en la organización cíclica del capítulo III que se inicia y concluye con el recuerdo de Simón Montero, así como la ilación que temporal y temáticamente coordina los ocho capítulos de la obra, o la afinidad cíclica entre el capítulo primero y último, ambos titulados, «Pasionaria pide la palabra», motivo central de la autobiografía. Los sucesos históricos, íntimamente relacionados con las dudas y problemas de conciencia del personaje que marcan los hitos dominantes de la reconstrucción del pasado son: *a)* 1959, fecha de la detención de Simón Montero, encarcelamiento que provoca en Federico Sánchez un sentimiento de solidaridad. Esta fecha corresponde igualmente a la Huelga Nacional Pacífica, símbolo bajo el que se desarrolla el comunismo de Semprún; *b)* 1964, año de la reunión del Comité Central en que se discute la desviación de Federico, personaje que reflexiona ante la mirada de la Pasionaria (p. 335); *c)* expulsión del Partido Comunista en 1965 (p. 67).

La transición del presente a los incidentes del pasado se realiza mediante distintos tipos de relaciones, entre las que se podrían destacar: *a)* Evocación afectiva. La ausencia de Simón Sánchez Montero en 1964 constituye la base del capítulo II, «Concepción Bahamonde, número cinco», lugar donde Federico Sánchez establece un tipo de vínculo espiritual con el amigo encarcelado. El dueño de esta casa al relatar a Federico Sánchez sus experiencias en los campos de concentración provoca un diálogo que el autor narrador utiliza para informar al lector de su experiencia en Buchenwald (pp. 238-239). En otro caso la celebración de la Diada en Barcelona el 11 de noviembre de 1977 pro-

yecta al personaje al recuerdo de los distintos viajes clandestinos hechos a España en los cincuenta (pp. 54-66). En lugares santanderinos visitados en 1975-1976 nos evocan la infancia del personaje mediante una memoria que, a falta de testimonios materiales, se apoya en la nostalgia para aprehender el pasado (pp. 303-328). *b)* Sensitivo. El enlace temporal entre distintos pasajes secuencias se verifica mediante la alusión a los sentidos. Un banco de piedra en la calle Serrano sirve para transportarnos con el recuerdo a ciertos incidentes ocurridos en 1956 (p. 43); la cafetería Béisbol traslada al personaje a vivencias pasadas con Simón Montero (p. 46), y un destello de las gafas de este compañero sirve para enlazar con episodios pasados: «Miró a Simón y él también me miraba, refulgió un rayo de sol en los espesos cristales de sus lentes. Aquel destello luminoso me recordó algo confusamente. Pues sí, claro. Muchos años antes, en 1956...» (pp. 78-79). A veces el sonido de las palabras es el instrumento que vehiculiza la transición al pasado: «"Cinco Rosas" y "Carabanchel", en cierto modo, espontáneamente, por la propia resonancia del lenguaje, te proyectaban, te estrellaban, contra ese muro gris y sangriento del pasado» (página 33). *c)* Documental. Como sabemos, *Autobiografía de Federico Sánchez* ha sido escrita para oponer la memoria histórica o testimonial a la memoria ideológica de Santiago Carrillo (p. 241). Por esta razón la prueba documental juega un papel fundamental en la reconstrucción de los hechos pasados y así, por ejemplo, la lectura de *Nuestra Bandera,* de 1947, sirve al narrador para revivir no sólo la actividad política de este año, sino la de la década de los cincuenta (p. 83).

En el funcionamiento del recuerdo entran a formar parte una serie de factores conscientes e inconscientes que dificultan una categorización exhaustiva del complejo proceso de la rememoración en este texto. El propio narrador se refiere a la operación retrospectiva de la recordación en estos términos: «La memoria, ya se sabe, es como una *babuschka,* una de esas muñecas rusas de madera pintada que pueden abrirse y que contienen otra muñeca idéntica, más pequeña, y otra, y otra más, hasta llegar a una última de talla diminuta, que ya no puede abrirse» (p. 226).

En cuanto al nivel de la narración habría que apuntar que en el discurso que el personaje Semprún (real) presta al personaje Federico Sánchez (imaginario) —«Dejemos hablar a Federico Sánchez a sus anchas», p. 270— predomina la forma del pronombre «yo» implícito o sujeto de la enunciación frente al confesional «tú» o anti-yo. Tanto los personajes como el autor-narrador participan del carácter imaginativo que le otorga el hablante implícito o conciencia estructurante. A veces el autor interrumpe la narración para establecer la pa-

ternidad del texto: «Esto lo he escrito yo, muchos años antes de ser Federico Sánchez» (p. 18). A la objetividad del relato o narración histórica en los tiempos imperfecto, pretérito con el pronombre «él» se superpone la subjetividad del discurso en el tiempo presente, plano cuya nota emocional se impone en la narración: «(pero no me digas que vas a seguir hablando así, en ese tono de narrador impersonal, como si sólo fueras el cronista de este viaje)» (p. 302).

Respecto al lenguaje habría que señalar que la autobiografía no sólo supone el intento de comprensión de las coordenadas personales que determinaron cierta conducta, es decir, la intencionalidad histórica en el pasado, sino la desmitologización de las alienadas formas de expresión que apoyaban la ideología de la retórica comunista, según nos descubre el propio personaje al examinar los primeros números de *Cuadernos de Cultura* correspondientes a la década de los cincuenta (pp. 20-22). La dialecticidad o diálogo entre los textos pasados y presentes es uno de los principios que caracterizan el proceso de desacralización ideológico-literaria de *Autobiografía de Federico Sánchez:* «La entrada de Concepción Bahamonde te esperaba, desierta, a mano derecha, en el silencio cálido de junio

(ahora,

muchos años más tarde, de noche también, pero en otro lugar, me extraña que el silencio aquél, de aquella noche de junio, me haya salido cálido; es decir, que me haya salido, por sí solo, por la mera inercia del lenguaje, haciéndose, escribiéndose, ese calificativo sorprendente, tan poco apropiado ¿por qué *silencio* y *cálido* juntos, mezclados, superpuestos?») (pp. 49-50). La confrontación y crítica de textos literarios pasados incluye el poema lírico estaliniano «Canto a Dolores Ibárruri», compuesto por Semprún en 1947, y el poema a la muerte de Stalin (páginas 144-145). Respecto al simple informe del activismo político la reproducción de un texto de 1960 sobre el «sistema de contactos» ofrece un ejemplo de un lenguaje en que el narrador desde el presente califica de farragoso, «con sus dejos de jerga triunfalista» (p. 205).

La enajenación lingüística del propio Semprún, así como la de muchos dirigentes del PCE, son producto de un subjetivismo ideológico que al eliminar todo análisis objetivo tergiversa la comprensión dialéctica de la realidad: «Las voces y los rumores de la realidad social fueron amplificándose para mí, hasta hacerse ensordecedoras, hasta acallar el runruneo beatífico de nuestro discurso ideológico, cada vez más desfasado de la realidad. Había que elegir entre la realidad del discurso y el discurso de la realidad. Elegí este último...» (p. 20).

Autobiografía de Federico Sánchez es una crónica de la actividad literaria de Semprún, escritor exiliado y bilingüe. Este relato nos va

descubriendo los motivos, fundamentalmente políticos, de su inspiración literaria. Por ejemplo, del entusiasmo de la huelga de Bilbao surge la pieza *Soledad* en 1948 (p. 94); *El largo viaje* es fruto de la solidaridad con el encarcelamiento de Simón Sánchez (p. 290), y *La segunda muerte de Ramón Mercader* es un relato inspirado en la visita de Semprún a La Haya en 1966, lugar donde se encontraba la Legación Española en la que trabajó su padre durante la Guerra Civil. Un ejemplo de ficción dentro de la ficción lo constituye la obra *Palacio Ayete,* cuyo personaje Juan Lorenzo Larrea, otro desdoblamiento de Jorge Semprún, ve su acción política modificada por el desarrollo de la historia: «Pero estoy en San Vicente de la Barquera, en una taberna del muelle, frente a la perspectiva del puente de mi infancia, el sol de agosto, en 1975, y acabo de decidir que Lorenzo e Isabel vendrán a almorzar aquí, en el próximo capítulo de la novela que estoy y que todavía no sé que nunca terminaré, porque la realidad de la muerte de Franco vendrá a truncar, y no lo lamento, la ficción de su asombroso asesinato y de su no menos asombrosa resurrección» (p. 323).

La frustración final de Semprún se proyecta a su personaje Juan Lorenzo Larrea, *alter ego* de Semprún «*de veintiséis años de edad, soltero y solitario, recorrido hasta el fin el camino de la desesperanza, andado ya el camino de la certidumbre cegadora del fracaso de la Revolución, hoy, huérfano ya de todos nuestros pequeños dioses tutelares que se volvieron; ídolos sangrientos*» (p. 322). Esta desilusión es semejante a la que el autor-narrador expresa en las páginas finales ante el discurso de la Pasionaria: «Está hablando en nombre del Espíritu-de-Partido, el sacrosanto Espíritu-de-Partido. Está diciendo que sólo sois, Fernando y tú, «intelectuales con cabeza de chorlito». Y esa frase gira en el hastío asqueado que te invade» (p. 342).

Autobiografía de Federico Sánchez constituye, pues, una exploración histórica como forma de conocimiento autocrítico, es decir, como compromiso del autor hacia sí mismo, su clase y la sociedad. La frustración final del personaje no supone ni traición a una ideología ni desesperación, sino la fructífera recapitulación biográfica de una aventura personal e histórica que esperanzadoramente se abre hacia la búsqueda de una más justa adecuación entre la ética y la práctica. *José ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside Kenosha, Wisconsin 53140. USA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

UN LUIS PASTORI AL DIA Y EN SU RIO

Cuando en el prólogo de la anterior recopilación de la poesía de Luis Pastori, *Hasta la fecha* (1), aludía Angel Raúl Villasana a las opuestas opiniones, por una parte, de los críticos que han creído advertir ciertas raíces andalucistas en la obra del venezolano, y, por otro lado, de aquellos que «vuelven inquisitivamente la mirada hacia los campos adustos de Castilla», nos colocamos resueltamente en el bando de los primeros.

Aparte de la habilidad entre popularista y barroca, de la fluidez, la torrencialidad y la gracia expresiva de Pastori, ciertamente más identificables con una señalada corriente de la tradición poética andaluza que con la de Castilla, ni en los más graves pasajes de su escritura (2) logramos dar con la citada adustez, *desde el punto de vista expresivo,* que configura la sobriedad, característica en el tiempo, de muchas voces castellanas (desde luego, no de todas).

Borges ha hablado alguna vez de que lo que da el logro del poema, y de la poesía, es una especie de «respiración» sostenida, no forzada y consecuente consigo misma. Si ello es así cabe sin duda atribuirle esa virtud a la poesía de Luis Pastori, nunca abandonada por una dotación y un manantío verbales que, tanto en sus creaciones más líricas y lúdicas como en las más dramáticas y penetradoras pueden advertirse con igual claridad. Por hablar juntamente de libros y de poemas sueltos, no son menos abundantes la citada —y excelente— «Elegía sin fin» o la reciente «Transmigración de Pablo Neruda» que el «Paréntesis en zoología para represar la palabra amor», el fragmentado romancero de «Toros, santos y flores» o las décimas de «Tiempo de glosa».

Así, pues, reiteramos nuestra disensión en cuanto a que existan dos claras vertientes expresivas de la poesía pastoriana, puesto que consideramos la preeminencia del elemento de fondo, esa «respiración» (dictada en este caso por la fluidez y la abundancia) sobre la diversidad de los temas. Y ello nos lleva a impugnar especialmente la diferenciación establecida de modo radical por Luis Beltrán Guerrero en su texto acogido por la presente edición de *Hasta aquí me trae el río* (3).

---

(1) Caracas, 1964.
(2) Por ejemplo, en «Elegía sin fin».
(3) Fundación «Eugenio Mendoza». Caracas, 1977.

Como tal selección o antología, las novedades incluidas por el libro que nos ocupa vienen dadas por los siguientes títulos representados, y publicados después de «Hasta la fecha»: *Tiempo de glosa* (Madrid, 1967), que es una colección de treinta y seis décimas, primorosamente impresa y seguramente bastante anterior al año de edición; *Trofeos de casa* (Caracas, 1970), porticado por Pablo Neruda en Isla Negra y en el 68...

Son los sencillamente
trofeos de Pastori, los de Luis,
las vigas y bigotes
del poeta, los umbrales, las rejas,
el pan y los caballos,
la colectividad de la hermosura...,

y *Poetas,* de 1975, editado en Milán por Sergio Tosi y donde, aparte la sabrosa evocación de Neruda visto en un prisma de ciudades antípodas y meridianos universales, nos llama la atención el sólido «Itinerario de León de Greiff», evocado el gran poeta colombiano, «*el félido más grande quizá del Nuevo Mundo*», en rigurosos, cortantes cuartetos alejandrinos y rimados.

Una curiosa incorporación de *Hasta aquí me trae el río* es la de los cinco prólogos que abrieron previos poemarios de Luis Pastori, y que corresponden a los venezolanos Andrés Eloy Blanco, Angel R. Villasana y Alberto Arvelo Torrealba, al argentino Francisco Luis Bernárdez y al chileno Pablo Neruda.

La obra del poeta de Aragua (economista y bancario como Eliot, como Wallace Stevens, como, hoy y en España, el antequerano José Antonio Muñoz Rojas y el granadino Rafael Guillén), queda bien transparentada en esta nueva antología, naturalmente más completa, por más nueva, que las anteriores, incluidas la servocroata, prologada por Radivoje Pasic y traducida por Dubravka Brili (4), la francesa de Pierre Seghers, que prefació y tradujo Paul Verna (5), o la italiana cuidada por Marisa Vannini (6).

Desde aquel remoto «15 poemas para una mujer que tiene 15 nombres», del cuarenta y dos, título que, con los que de Luis Pastori le siguieron, se atiene a los rigores clásicos devueltos a actualidad en aquel momento por su grupo generacional, el poeta venezolano tampoco ha dejado de abrir ojos y oídos «a las últimas voces de los más diversos países y de las más distintas culturas» (Bernárdez). El fondo

(4) L. Pastori: *Renesansa Samoce.* Helikon, Belgrado, 1973.
(5) L. Pastori: *Poémes.* París, 1966.
(6) L. Pastori: *Tempo di poesia.* Maia Siena, 1974.

tradicional prevalece en su poesía, pero ésta sabe vestirse, cada vez que lo aconsejan el tema o el tratamiento, de ecos y acentos, de técnicas y maneras contemporáneas. Consecuencia de ello (o la mayor consecuencia) es el curso de una obra siempre en marcha, siempre atenta y siempre considerable.—F. Q.

JULIO E. MIRANDA: *Maquillando el cadáver de la revolución.* Cuadernos de Difusión. Fundarte, Caracas, 1977.

Pasárselo verdaderamente bien, divertirse en el mejor sentido de la palabra, con un libro de poesía, no es cosa que nos ocurra todos los años. Sobre todo si el gozo de la diversión queda respaldado, como en el caso de esta entrega, por una copiosa descarga de sanción crítica y de sabiduría constructora; mejor sería decir que, sin tales sanción y sabiduría, aquel gozo quedaría frustrado o incompleto.

Ecos surrealistas, líricos yacimientos invisibles pero detectables (y, de pronto, aflorantes un momento), camiones de ironía, escépticos trallazos sociopolíticos, son elementos de este combinado válido y disolvente del cubano Julio E. Miranda (La Habana, 1945), que se quedarían sólo en eso, en elementos interesantes, sueltos y dispares, si su manejo por parte del poeta no los convirtiera en otra cosa, en la que son: resueltamente, en poesía.

El poema 23, «Mueren como moscas», puede cifrar por sí solo la poética del libro, su explosiva e indiscriminable mezcla de arrollador choteo, de crítica punzante y de un «dolorido sentir» lo suficientemente púdico como para trocar bastantes ayes en simpática diversión y que sigan siendo perceptibles.

La extraña y poderosa lírica del poema 3, así de breve:

Amanece: sin sentido
voy
suena entre olivos
la antigua fábrica del jazz,

o el antiliterario regocijo a pierna suelta del poema 8, con sus imaginativas y libérrimas jitanjáforas y descomposiciones verbales en clave de burla:

he aquí otra funtuosa suente ilusminada
cláspitos suáseses ichipus arísitis ajames
joycediendo dedico
quel plaisir!
viérteme vino vavernero vinhóspito,

son otras tantas estimulantes claves de *Maquillando el cadáver de la revolución,* donde, mensajes aparte, un furioso frescor conectado a muy vivas realidades jóvenes del mundo (del de las letras y del que no) se suma a una destreza técnica de primera mano y a ese humor rico, al encantador cachondeo desatado pero comprometido a su manera, que nos hacen largamente agradecible la lectura de estas páginas de Julio E. Miranda.

Páginas en las que —y tal vez sobre todo— centellea el equilibrio de ese arduo ayuntamiento de inocencia y destreza, o llámeseles espontaneidad y técnica, donde, al menos para uno, y con mayor convicción cada día que pasa, reside o subyace lo mejor de cuanto entendemos por arte creativo.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20).*

CARROLL B. JOHNSON: *Matías de los Reyes and the craft of fiction.* University of California Press, Los Angeles, 1973, 309 pp.

El autor de este valioso estudio define el lugar que ocupa en la historia de las letras y en la historia de la cultura un escritor olvidado y, por cierto, «de tercer orden», Matías de los Reyes (1581-*post* 1641). Su tarea era ingrata, pero meritoria y hasta necesaria. ¿Cómo podríamos medir las cumbres de las pirámides si no partiéramos de su base? ¿Cómo podríamos valorar a Cervantes, Lope de Vega y Góngora si no contrastáramos su relieve con un típico Matías de los Reyes que escribe a ras de tierra?

C. B. Johnson relata la vida mediocre de ese humilde escribano de provincia. La bibliografía era escasa. Pero la completa el autor con documentos que halló en el Archivo de la Academia de la Historia, especialmente la *Información* (1681) de limpieza de sangre de un nieto de Reyes. Luego examina la obra, la cual sigue los caminos trillados de las letras en aquel tiempo: comedias, escritas antes de 1622, y una prosa mixta que abarca novelas (italiana, pastoril, morisca, neobizantina, picaresca), sátiras y diálogos al modo de Luciano, discursos didácticos, muchas veces sobre puntos de teología, y, por todas partes, fuertes dosis de doctrina moral algo elemental.

El método seguido y la orientación general del trabajo siguen las pautas de Américo Castro y su escuela: «La literatura existe como una coexistencia infrangible del autor, de lo escrito y sus lectores»; la vivencia propia de los conversos en la edad conflictiva tuerce su ex-

presión escrita, dando un carácter *sui géneris* a casi toda la literatura española del tiempo y afectando para siempre el comportamiento social y espiritual de los españoles.

Matías de los Reyes era cristiano nuevo —y por nuevo, no menos cristiano.—Sería biznieto de esos judíos que, en su gran mayoría se convirtieron a la ley de Cristo en 1492. Desde el primer bautizo en la familia los judíos intentan y logran borrar lo que consideran como estigma y se asimilan al resto de la población, en la cual ya abundaban descendientes de los conversos de fines del siglo XIV y de la primera mitad del siglo XV. Se casan con cristianos viejos (más o menos auténticos) o con miembros de la nobleza (cuya limpieza de sangre suele ser dudosa): su dinero facilita la operación. Algún que otro hijo o hija de la familia entra en la Iglesia para proteger a los suyos desde una Orden intangible, desde una canonjía —a veces comprada— o desde el mismo Santo Oficio. Pocos quedan en su aldea de origen, en cuya iglesia cuelga el sambenito de algún abuelo. La mayoría se pierde en la muchedumbre anónima de las ciudades de crecimiento reciente, como Madrid, Sevilla o Lisboa. Muchos cambian el nombre sospechoso del padre o de la madre. Los que sufren discriminaciones al pretender cargos oficiales se ayudan mutuamente en la medida de lo posible con testimonios falsos en los procesos de limpieza de sangre; pero sus peores enemigos son los cristianos nuevos asimilados antes que ellos, que ostentan una ortodoxia puntillosa. No se puede hablar de *una* mentalidad propia de la «casta»; pues varía con el lugar —aldea o ciudad—, con el tiempo —la generación, el período en el siglo—, con el grado de «mestizaje», con el oficio, con la clase social, etcétera. ¿Qué tienen de común el amargo Fernando de Rojas, el reformador optimista Luis Vives, la militante Teresa de Avila, el misántropo Mateo Alemán, el arrogante Conde Duque de Olivares... y el mediocre Matías de los Reyes?

Este nació en Borox y se dice madrileño; se llama Galán y firma con el nombre más «católico», Reyes, de su madre. Aspira a un cargo oficial y logra el de escribano. Se dedica a las letras para hacer méritos y conseguir una reputación pública, ese «honor» que le permita poner un «don» delante de su nombre. Cultiva con un acierto dudoso amistades útiles. Un hijo suyo, que sigue sus pasos en la profesión, llega a ser nada menos que administrador de rentas y acaba su vida siendo alcalde mayor de Córdoba. Un nieto suyo será canónigo de Sevilla a fines del siglo.

La historia de la familia Galán-Reyes ofrece un buen ejemplo de la asimilación de los cristianos nuevos. Bien se puede decir que la edad conflictiva cesa hacia 1650 —aunque numerosos casos aislados

jalonan su desaparición paulatina—. No se ha de olvidar tampoco que los reinos de Aragón y de Portugal no siguen la misma jurisdicción que el de Castilla, y que los países cantábricos son exentos del morbo. En la misma Castilla tan sólo es agudo el problema en las clases medias, parte ínfima de una nación en la que predominan cuantitativamente los eternos olvidados, los «destripaterrones carpetovetónicos».

Para la historia de las mentalidades habría que tener en cuenta las nociones de limpieza de sangre y de honor, pero tales como surgen de la infraliteratura. Pues las obras superficiales adocenadas y mediocres implican una red compleja de corrientes ideológicas mucho más ingenuamente que las obras maestras, que sacan su jugo esencial de las profundidades de la mente humana, de los arcanos del yo colectivo. Necesitamos otros estudios del tipo del de C. B. Johnson. Ahí la erudición no ahoga la amplia visión de lo que ha sido el siglo de oro, y tampoco las teorías al uso imponen su marco a los datos hallados por la erudición.

LA COMEDIA DESDRAMATIZADA

Reyes preparó para la publicación seis comedias en 1622. Escribe también un auto «al nacimiento de Nuestro Señor», fechado en 1624. Entre las comedias, dos son religiosas, dos de enredo y dos novelescas.

Reyes dice: «Las comedias de Lope son norma de las mías.» Pero su visión, dramático-novelesca, de la vida, recuerda más bien la de Tirso (de quien dice que es amigo suyo), pues ofrece el mismo rasgo estructural: como la vida, la comedia es una serie no de lances, sino de episodios, los cuales no son cumulativos, sino convergentes hacia la muerte, hacia el desenlace, y la serie va acompañada con historias o relatos retroactivos, largos y adornados. Pero la diferencia más obvia entre Tirso y Reyes es que el «carácter» de los personajes de éste apenas se desvía de su «empleo» (en el sentido técnico de la palabra): típicos galanes, graciosos, barbas; típicas damas y criadas. Otra diferencia es que la tesis edificante implícita en el desenlace no intenta enmendar la posición ideológica o la mentalidad del público, como tantas veces sucede en Tirso —enemigo acérrimo de la idolatría amorosa—. Reyes se contenta con reproducir los lugares comunes que deleitan a las clases medias. Por ejemplo, el honor procede del mérito, y no sólo del linaje; los amores son locuras preconyugales; el galanteo es una iniciación ritual, un aprendizaje imprescindible de los jóvenes cultos de los dos sexos; en este mundo hay que desconfiar de las apariencias; en esta sociedad todo es engaño a los ojos: caballeros

y damas tapados unos con capa otras con manto, disfraces, cambios de identidad, alucinaciones provocadas por la magia, etc. ¡Tedioso conformismo! Reyes no tomaba en cuenta ese suplemento de alma del vulgo fiero español, que hay que alimentar con ensueños, ilusiones, utopías, y representaciones de mundos no probables, tan sólo posibles. La moral de Reyes sólo podía satisfacer escribanos y pazguatos de la misma ralea. Siendo el libre albedrío un resorte positivo en el destino del hombre, Reyes se olvida de él en su mecánica dramática, en la que intervienen tan sólo el azar, la casualidad y la increíble coincidencia de la voluntad individual con las normas sociales. Pues toma al hombre por un personaje de teatro.

En esos rasgos comunes de las seis comedias de Reyes, C. B. Johnson ve una manifestación literaria de la situación en el mundo de los cristianos nuevos. Creemos que esas actitudes son características de toda la clase media española por aquellos años, y no sólo de su espina dorsal, «la casta». Y de los que, como Reyes, hablaban en nombre de esa burguesía enfermiza no resistieron las torsiones ideológicas que en nombre de una ortodoxia seudocristiana y seudocaballeresca se infligió a sí misma con un sadomasoquismo tradicional y secular.

EL CURIAL DEL PARNASO

En esa obra miscelánea, fechada en 1624, alternan seis *novelle* al modo italiano con seis sátiras, de tipo también italiano (los *Ragguagli* de Boccalini); cierta coherencia exterior resulta de las cartas a modo de avisos morales que dirige el curial, es decir, el escribano, de Apolo al amigo lector, a quien califica de «Vuestra Merced». Reyes no consigue dar unidad a tanta materia y tanta forma discrepantes. Pero no le falta la pericia técnica. Plagia sus modelos con la mayor «escrupulosidad», moderniza las circunstancias y, siendo necesario, hispaniza el relato o la sátira. El propósito moral siempre precede a la fábula, que no es sino su ilustración. El narrador omnisciente precipita al lector en una maraña inextricable, multiplica las pistas falsas en ese laberinto lúdico, deja que sus personajes presenten de los mismos acontecimientos versiones subjetivas o erróneas, al final toma la palabra para solucionar triunfalmente el enigma. Mientras tanto ha acudido a los procedimientos tradicionales, por ejemplo, la trenza de hilos lógicos y cronológicos, la «suspensión de ánima» provocada por la ruptura deliberada de uno de los hilos, las vueltas atrás para explicar situaciones fantásticas descritas *in medias res*, la convergencia de todas las intrigas en un final feliz. El lector se siente arrebatado de su propio presente vivido, y encerrado en un mundo limitado del todo

artificial, pero confortable y coherente, un lugar de evasión en el que su imaginación se encuentra a gusto, una utopía bien ordenada tan superior a esta sociedad suya, sin rumbo y sin futuro. Desde su Parnaso achatado, Reyes alienta al buen burgués, robustece sus principios y creencias cotidianas. Le repite que el matrimonio es inquebrantable sacramento, que la mujer ha de someterse con humildad al hombre, pues Dios lo quiso así; que las hijas han de casarse al gusto de su padre; que los poderosos viven en una miserable inquietud, un constante peligro, y que el hombre «cortés» perdona con magnanimidad las ofensas: al fin y al cabo la virtud viene siempre premiada y el vicio siempre castigado.

Con una total ingenuidad y una hipocresía inconsciente, la literatura de la clase media se pone al servicio de un nuevo «orden moral».

EL MENANDRO

Esta novela neobizantina, fechada en 1630, propone implícitamente al lector otro modo ideal de situarse en el mundo sin plantearse problemas de conciencia y sin asumir responsabilidades. Heliodoro y Aquiles Tacio, traducidos al castellano, ofrecen a Reyes las pautas formales de ese tipo de relato. Ya en 1604, Lope de Vega, con el *Peregrino en su patria,* aislaba a los personajes, los alejaba de cualquier preocupación social y espiritual (el nombre personal «nosotros» —comunidad y comunión— es escaso en ese subgénero), los mostraba enteramente absortos por sus relaciones mutuas, sus intrigas de poca monta y su chismografía. La novela neobizantina es el fruto seco de la doctrina imperante del desengaño.

El casto Menandro huye de las solicitaciones impetuosas de una madrastra enamorada, y nos cuenta el periplo suyo, marcado por muy poco heroicas hazañas. El marco utilizado es el de la comedia: tres jornadas. Los relatos se engendran unos a otros según el procedimiento hoy llamado del *enchassement:* la novela autobiográfica viene interpolada por una novela semipicaresca, la cual da lugar a una novela pastoril, *etc.* Con ese sistema, resulta que el pícaro, que es un embustero, maleante, seductor, puede contar sobre la protección y la ayuda del muy virtuoso Menandro. C. B. Johnson muestra la razón de ese disparate. Ese personaje deja de ser «pícaro» para convertirse en «gracioso», la figura del donaire propio de la comedia; y las pillerías de ese hazmerreír no son crímenes contra la sociedad o contra la moral divinas, sino burlas literarias, imaginadas tan sólo para provocar la risa. También nota el perspicaz comentarista que, mientras que

en el *Persiles* (1617), la novela neobizantina de Cervantes la misma invención poética seleccionaba los recursos técnicos que necesitaba, en el *Menandro,* al contrario, la fábula es producto de la mecánica del subgénero y viene a ser como la ilustración sistemática de sus procedimientos arquetípicos.

PARA ALGUNOS (1640) O LA LITERATURA DE CONSUMO

Quedaba otra combinación posible de la literatura en boga. A la comedia y a la novela se podían añadir discursos aclaratorios sobre temas intelectuales muy debatidos en el momento. Para satisfacer el gusto de la clase media (y medio culta), Pérez Montalbán, siendo librero, inventó una fórmula, la de su *Para todos* (1963). Le imitó siete años más tarde Reyes en su modesto *Para algunos.* Ahí presenta, bajo una forma compendiosa y cómoda, lo que ha de saber un «lector discreto» y lo que ha de agradar al «vulgo». Como nuestro hombre no quiere tomar riesgos, toma su material en la biblioteca de un personaje a quien imagina para ese papel: el Cura. Pero recae en un defecto constante de la infraliteratura. Limita el alcance del texto reduciéndolo a dos sentidos, el literal y el alegórico-moral, y dicta al público cómo lo ha de entender y cómo lo ha de aprovechar. El *Para algunos* es un libro cerrado sobre sí mismo, sin ventanas, sin horizontes. Otra vez la técnica literaria ha ahogado la invención poética, y se queda paralizado el ingenio del lector, hipnotizado.

Tampoco responde el libro al propósito del autor. Reyes enseña a veces lo que no entiende. Es el caso de su discurso sobre el hado, la fortuna y la providencia divina en relación con el libre albedrío; la función de éste se le escapa. Pero sí que es buen libro, lleno de datos para el historiador de las mentalidades. Ahí las opiniones pasan por auténticas ideas; ahí los conceptos útiles se confunden con verdades absolutas; ahí las creencias y las supersticiones van mezcladas con las bases de la fe; ahí no se distinguen la doctrina y el dogma. Y se monta todo un tinglado ideológico sobre la arena de un pensamiento confuso. Abundan las contradicciones, escasea la virtud poética que permitiera al lector sacar de la obra alguna que otra indicación para orientarse en el laberinto de su vida. Pero ¿qué se puede esperar de un escritor tan ramplón (y de estilo tan torpe)? Oigámosle:

«¿Qué creéis que hacen los escritores de hoy? No pueden ocuparse en más que tejer guirnaldas de varias flores: esto es, de muchos volúmenes hacer uno, según el sujeto que eligen, con lo cual hermosean, adornan, dilatan y facilitan la materia, la cual facilidad consiste de

ordinario en el hablar familiar, como más común y más entendido. En lo cual, y en la elección, consiste la excelencia y felicidad del acierto, cuyo trabajo excede a todo estudio, porque esto se hace cogiendo de los ajenos escritos algunos pensamientos, cuadrándolos con hermosura y decoro a los suyos; no se puede negar que es una novedad maravillosa de ingenio digno de estimación y premio.» *(Para algunos.)*

Es una definición valedera, para su tiempo y los tiempos por venir, de la literatura de «consumo». Más aún: como un personaje, hablando de cierto proverbio, se arriesgara a decir que eso era «pienso» para los animales, el narrador protesta no en nombre de la verdad, sino en nombre del decoro:

> «Dejo de mostrarte cuán desproporcionada es allí aquella voz «pienso»... Había de ser con otra más digna voz y no con la que los muleros dan a sus bestias» *(Menandro).*

Cuando el terreno es peligroso, el prudente Reyes insiste en la ortodoxia religiosa y moral de sus discursos y cuentos:

> «Quiera Dios no introduzca [yo] algún noscivo dogma o doctrina... El cielo sabe que no escribo estos discursos por plantar sino por extirpar vicios, mostrando escarmientos y retratando virtudes» *(Menandro).*

C. B. Johnson escribe páginas muy atinadas sobre la pericia verdaderamente excepcional del escritor. Como nadie, Reyes sabe usar de los procedimientos propios de la ironía (llamada dramática, aunque vale también para el relato). Acude a la distanciación artística necesaria entre el narrador omnisciente y el «yo actuante». Sabe multiplicar los obstáculos ante el personaje cuando éste se encamina, aplazado, al lugar y a la hora en los que se juega su destino. Reparte con una técnica poco menos que perfecta la narración entre el personaje principal y los personajes que giran en torno suyo —no sin reservar sus propios derechos a la palabra—. Utiliza las formas dramático-narrativas que permiten el juego de tantas perspectivas, especialmente la intervención del discurso directo en medio del relato.

Pero, y con todo, en su *Para algunos* Reyes incurre otra vez en los defectos mayores que pueda presentar una obra de ficción: la práctica literaria coincide totalmente con la teoría; las normas al uso y las convenciones tradicionales dictan y orientan el discurso; el texto nunca desborda de las intenciones del autor. Reyes es un artesano de las letras, hábil, aplicado, trabajador, concienzudo... y totalmente incons-

ciente de lo que necesita para acertar. Del *Viaje del Parnaso* (1614), de Cervantes, se le había escapado esta lección:

> *Yo soy aquel que en la invención excede*
> *a muchos; y al que le falte en esta parte*
> *es fuerza que su fama falta quede.*

Al pobre escribano curial de Apolo le faltaba, pues, lo esencial: la invención poética, y su nombre quedó en el olvido. También le faltaba el ímpetu vital (que siempre va acompañado con cierto temblor, cierta vacilación), le faltaba la locura o delirio verbal (y el saber controlarlo). Paradójicamente, la casi perfecta adecuación al público quitaba validez a su literatura de consumo («pienso para mulas»), pues, para ser un *best-seller* hay que ilusionar al lector, hacerle «desvariar», contarle vidas «felizmente atribuladas» en las que halle un bálsamo para sus propias frustraciones. Paradójicamente, por su misma calidad técnica, la obra de Reyes es un vaso sin capacidad, una forma sin abertura, un objeto verbal sin potencialidad, «in-significante».

Pero, en cambio, Reyes es un buen testigo de la triste mentalidad de la burguesía española en los albores del capitalismo europeo, sobre su remisión, su dimisión y su sumisión.

C. B. Johnson, al tratar de un escritor ínfimo, ha destapado una buena fuente histórica.—*CHARLES V. AUBRUN (41320 Mennetou-Sur-Cher. FRANCIA).*

MIEDO EN HECULA

Dos aciertos fundamentales pueden señalarse en *El libro de las visiones y las apariciones,* de J. L. Castillo-Puche, autor de una fecunda labor narrativa de primera categoría: el primer acierto es el *estilo,* el cual distanciado del afán excesivo por ser original y del propósito de aturdir y sorprender a los incautos, es una muestra de cómo se puede ser moderno sin condenar al lector al aburrimiento; el segundo acierto es el sustancioso *contenido* psicológico y social que describe con espontaneidad y fluidez el ambiente de un típico pueblo español sin necesidad de hacer sociología, y la reacción emocional que este ambiente provoca en el espíritu de un niño.

Esta narración que transcurre en la esfera del recuerdo no es una «búsqueda del tiempo perdido», donde se trata de reconstruir con la memoria todo o casi todo lo que quedó atrás. Castillo-Puche ha he-

cho lo único que se puede hacer con el pasado: ensartar los recuerdos fragmentarios en el hilo de la evocación del pretérito dejando traslucir la significación que éstos tienen en el presente. Entre ellos resalta como una marca indeleble en su conciencia el miedo que experimentó el narrador en su niñez: miedo a todo, miedo al castigo eterno en el infierno, miedo a la autoridad familiar, miedo a los vivos, miedo a los muertos. El miedo como un fantasma oscuro que hace ver visiones, el miedo como un espíritu malévolo que llega a enfermarlo físicamente. «Entraba en la casa con miedo» (p. 11). «Y todo desde entonces en tu vida ha sido desconcierto, perplejidad, miedo, miedo incluso ahora mismo a contarte las cosas que sucedieron en tu casa y en la casa de los vecinos por aquellos tiempos...» (p. 50). Y el miedo a la tiranía familiar: «tío Cirilo que estaría allí, naturalmente, riñendo a mi madre, martirizando a mi madre, como siempre, y yo, muerto de miedo...» (p. 76).

Toda la narración está saturada de este sentimiento de miedo, de aprensiones fatídicas: regaños, velorios, entierros, lutos, visiones, apariciones, y el cementerio, mencionado como un ritornelo casi en cada página del libro y que podría decirse que es la palabra clave que encierra simbólicamente toda la angustia infantil que sufrió el narrador en sus primeros años de vida. Es el ambiente abrumador en que le tocó vivir al pequeño personaje de estas memorias (que no parecen ser inventadas, sino muy verídicas, aunque estén adobadas con la fantasía), la proyección de un trauma que parece no ha podido ser totalmente superado por este escritor. Como antecedente de estos miedos, recordemos un párrafo de su novela *El vengador:* «Sobre Hécula imperaba un miedo paralizador y terrible» (p. 272). Es el trauma de Hécula el que vive latente en la conciencia de Castillo-Puche, y que se vuelca de nuevo en estas reminiscencias.

El miedo tiene varias interpretaciones según sea considerado por la medicina, la psiquiatría, la psicología o la metafísica. En el caso del niño de *El libro de las visiones y las apariciones* el miedo parece brotar de dos fuentes principales: 1) el ambiente social y familiar; 2) el miedo inconsciente del ser humano frente al misterio. En el primer caso, el miedo surge como reflejo del miedo colectivo de su pueblo, Hécula, donde la gente pasaba la mayor parte del tiempo rezando y entonando letanías por puro miedo inconfeso a la muerte y al infierno; en el segundo caso, es el miedo congénito que trae todo el mundo al nacer y del que no está exento el niño de estas memorias.

La muerte es la culminación natural de todo cuanto existe, y es necesario saberlo bien para no vivir demasiado despistado. Pero la

necrofilia de esos pueblos pequeños, dominados y petrificados por la influencia de un clero más atento a la práctica de los ritos eclesiásticos que a la divulgación de la doctrina cristiana del amor y de la caridad, y con la amenaza constante del castigo eterno, va minando de terror el ánimo de todos para degenerar después en violencia y agresividad.

Es curioso que un país tan obseso con la idea de la muerte como España, no se conciba la muerte nada más que como el acontecimiento que le ocurre al otro, al que hay que enterrar, y si acaso, cuando se trata de la propia, sólo se vislumbra como un tránsito para ir al cielo o al infierno, un motivo de esperanza o un motivo de castigo, pero nunca como un misterio. De ahí que no abunde en España el concepto metafísico o filosófico de la muerte. Excepción muy relevante fue Miguel de Unamuno. Pero, volvamos a Hécula, pueblo creado por Castillo-Puche y donde el hecho de la muerte se enfoca con el criterio señalado más arriba. Ya este escritor nos había hablado de la obsesión de la muerte en este mismo simbólico pueblo en otra novela suya, *Con la muerte al hombro* (1); ahora vuelve a darnos el tema de la muerte como trasfondo de otro tema muy interesante: el miedo.

Pero el miedo, este miedo que analizamos aquí como una ansiedad patológica, está ligado, como señalamos con anterioridad, a la necrofilia de todo un pueblo, y una de sus secuelas, aparte de sus manifestaciones aberrantes de tipo sexual, es la violencia. En relación con esta fase de la necrofilia nos dice el gran psicoanalista Erich Fromm: «Otra manifestación del carácter necrofílico es la convicción de que la única forma para resolver un problema o conflicto es a través de la fuerza y la violencia. De lo que se trata no es de si la fuerza debe o no ser empleada en determinada circunstancia; lo que es propio del carácter necrofílico es que la fuerza —como decía Simone Weil—, "el poder transformar un hombre en un cadáver", es la primera y última solución para todo; que el nudo gordiano hay que cortarlo siempre y nunca desatarlo pacientemente» (2). El narrador de *El libro de las visiones y las apariciones* recuerda «en aquellos años de la República en que comenzaron las barbaries y la cal de las esquinas se caía a golpe de foribundos brochazos: "Abajo Cristo Rey", "Muera el clero" ... "Mierda a los beatos", "Viva el comunismo libertario"». Y a la noche siguiente: «...Mueran los ase-

(1) Véase nuestro estudio sobre esta novela en *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, 2.ª edición (en prensa). Madrid, Gredos.

(2) *The Anatomy of Human Destructiveness* (Greenwich, Conn., Fawcett Publications, 1973), pp. 375-376.

sinos de Moscú», «Viva el Fascio» ... «Dos bandos irreconciliables» ... «Los asesinos a navaja y tiro limpio, la caza del hombre por el hombre y, por fin, los incendios...» «Hécula..., ciudad de sangre en las aceras...» (pp. 35-36). Y el niño veía «la turba peleona ensañarse sacando las entrañas a los curas en vivo o rociándolos de gasolina y prenderle fuego...» (p. 37). Y esta criatura iba aterrorizada «a los entierros que se hacían puño en alto y entre gritos...» (p. 37).

Antes de proseguir con mis consideraciones sobre el tema del miedo en esta obra, quiero advertir que no es ésta una novela más sobre la Guerra Civil, sino que el autor no ha podido sustraerse de mencionar, de algún modo y no en muchas páginas, aquella lucha fratricida que ha dejado para siempre estigmatizada el alma del pueblo español, como tampoco ha podido eludir la presencia de los personajes típicos de la novela costumbrista: curas, beatas, tíos, etc., porque éstos eran los que chocaban irremisiblemente con la conciencia del protagonista. Pero tanto la Guerra Civil como estos personajes representativos de las aldeas hispánicas están tratados solamente como referencias circunstanciales influyentes en el desenvolvimiento anímico de un niño.

Para la segunda (quizá la primogenia, aunque la haya colocado en segundo lugar en este estudio) manifestación del miedo a que me referí antes, utilizo la interpretación de otro eminente psicólogo: Otto Rank. Según él, muchas de las reacciones de un niño las posee en potencia cuando nace. Esto sucede particularmente con el sentimiento de ansiedad, el cual no tiene la misma significación que el que sufre el adulto neurótico. El niño en el proceso del nacimiento parece traer al mundo la ansiedad que lo ata a los padres. Esta ansiedad hace que desde el principio se sienta dependiente de ellos. Especialmente de la madre. Esta dependencia se extiende a veces más allá del estado de indefensión del niño. El adulto puede tener miedo a la muerte o al sexo; el niño tiene miedo a la vida, que a veces se transforma, sin razón objetiva, en miedo a la gente o a las cosas (3).

Hemos visto, pues, que el tema central de *El libro de las visiones y las apariciones* es sin duda alguna el miedo. Pero hay dentro de la narración otros subtemas de gran interés, por ejemplo, el fenómeno del olvido, al que el autor no le dedica demasiado tiempo, pero que está tratado muy hábilmente en las páginas donde el cura arcipreste quiere arrancarle a Pepico una descripción precisa de la aparición o visión que tuvo la primera noche que salió con el tío

(3) «Forms of Kinship and the Individual's Role in the Family», en *The Myth of the Birth of the Hero* (Nueva York, Vintage Books, 1964), p. 296.

Cirilo y los «auroros» a cantar a las puertas de los moribundos. Hay en la actitud del tío Cirilo y del cura arcipreste esa melosidad peculiar de los mayores cuando desean engatusar a los niños para que digan lo que ellos quieren (pp. 157-162). Por mucho que Pepico trate de recordar, no puede. Como tampoco se había acordado a las pocas horas de muerto su padre cómo era con exactitud su rostro antes de quedar muerto. Esta fase de la memoria, el olvido, se manifiesta implícitamente en este libro en el hecho mismo de que los acontecimientos grabados en la mente del narrador son muy limitados y reiterantes, lo que significa, sin embargo, que existen otras experiencias que como una artimaña de la subconsciencia no surgen a la superficie de los recuerdos concretos. Mas el lector avisado en la trastienda de los subterfugios psíquicos puede inferir que los recuerdos del narrador tienen la doble significación de lo que aflora a la conciencia y lo que permanece soterrado en la inconsciencia.

En cuanto al estilo de este absorbente libro, que como observé al comienzo de este estudio, es moderno pero no fatigante, está, sin embargo, alineado a las técnicas más modernas pero sin el rebuscamiento ex profeso de la originalidad. En el arte la originalidad se produce espontáneamente o no es originalidad. Castillo-Puche ha usado en esta obra, como siempre, el lenguaje con maestría, sin excesos de sintaxis extravagante, ni malabarismos estructurales. Como todo gran escritor, está más atento al contenido que a la forma, aunque no menosprecia ésta. La forma, la estructura, ha de obedecer al contenido y no viceversa. Aunque el lenguaje no siempre puede explicarlo todo, hay que valerse de él sin *destruirlo,* que por algo la palabra distingue al hombre de la bestia, y aunque con frecuencia haya que imitar el balbuceo de la estulticia o exponer la fragmentación lingüística a la que nos lanza a veces la imaginación, no es necesario que toda obra narrativa se convierta en un galimatías o en una especie de paleografía que ni el más sabio de los críticos puede descifrar. Castillo-Puche conoce todos los trucos del *nouveau roman* y conoce también que muchos de los recursos estructurales y lingüísticos de moda existían ya en el siglo XVIII. El autor de *El libro de las visiones y las apariciones* no se ha dejado tentar por Tristam Shanday; sabe limitar los juegos de la lengua a la necesidad de la estética sin menoscabo de la sustancia narrativa.

Cuando en el transcurso de las divagaciones de la rememoración el escritor cambia la primera a la segunda persona gramatical, lo hace en la misma forma casi insconsciente en que muchas veces hablamos con nosotros mismos, mecanismo psicológico que no responde a una explicación racional. El uso del *tú* para dirigirse uno a

su recóndito yo es abundante en la literatura de las últimas décadas y desde el punto de vista ontológico está perfectamente justificado, ya que el ser humano es una mezcla de niveles conscientes e inconscientes que chocan de continuo con la realidad y la fantasía. En esta novela el *tú* y el *yo* son usados indistintamente por el narrador para referirse a sí mismo como un medio de acentuar el contrapunto de los recuerdos y el olvido, del presente y del pasado con verdadera tensión psíquica y para subrayar los recuerdos más cercanos de los más lejanos.

Otra modalidad del estilo de Castillo-Puche que hemos observado también en otras de sus creaciones artísticas, y que no deseo dejar de destacar, es su esperpentismo, pero un nuevo esperpentismo, libre de los rasgos de ensañamiento y odio que casi siempre acompaña a esta forma literaria, aunque se disfrace de buen humor. En Castillo-Puche el esperpento se tiñe de una cierta gracia y tolerancia humana y de una fina ironía que lo redime de la burla cruel.

El libro de las visiones y las apariciones finaliza con una coda poética cuando Pepico realiza su sueño de conocer el mar. Es el mar el que lo rescata de la mediocridad circundante, de las costumbres pueblerinas, del ambiente lúgubre de su pueblo y lo pone en camino de la liberación espiritual aunque el miedo le haya dejado para siempre marcado un surco en su corazón.—*GEMMA ROBERTS (6087 N. 8th Place. ARLINGTON, Va., 22205. USA).*

TEATRO Y SOCIEDAD EN EL SIGLO XVIII *

El profesor René Andioc, uno de los más brillantes dieciochistas que nos ha brindado el siempre fecundo hispanismo francés, publicó en 1970 su tesis doctoral *Sur la querelle du théâtre au temps de Leandro Fernández Moratín,* que se convirtió en seguida en pieza fundamental de la bibliografía sobre el teatro del XVIII. Pero aquel libro, por razones evidentes, sólo pudo llegar en nuestro país a manos de un reducido grupo de especialistas. Atendiendo probablemente a estas circunstancias, la Fundación Juan March y la Editorial Castalia decidieron con excelente criterio incluir en su colección «Pensamiento Literario Español» la versión castellana de este libro imprescindible. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* es, pues, una versión

* René Andioc: *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII.* Fundación Juan March. Editorial Castalia. Madrid, 1976. 571 pp. (Colección «Pensamiento Literario Español»).

traducida y resumida de *Sur la querelle...*; resumida y al mismo tiempo ampliada, pues Andioc ha proseguido sus pesquisas sobre el teatro del XVIII, de modo que la presente edición se ha visto enriquecida con muchos datos y observaciones relativos a la primera mitad de la centuria; señalemos que con ello Andioc viene a sumarse a la cada vez mayor corriente de interés que están despertando las primeras décadas del Siglo de las Luces.

Y el propio autor declara explícitamente cuál es el propósito de su libro: «examinar la actividad de los dramaturgos y cómicos de la Villa y Corte en relación con su entorno político-social a partir del año de 1708 en que empiezan a aparecer datos suficientes acerca de las entradas diarias a los "corrales", elemento imprescindible para apreciar el impacto de las comedias sobre el público y las reacciones de éste» (p. 9). Son de agradecer la honradez y la cautela de Andioc al no querer hacer extenstivas a todo el país unas conclusiones basadas solamente en los datos que arrojan los teatros de Madrid. Pero aclaremos al lector que lo que podrá encontrar en este libro es mucho más que una información localista. Hallará en él no sólo un análisis detenido de la sociedad y el teatro españoles del XVIII, sino también, entre otras cosas, minuciosos estudios de las principales comedias moratinianas y (ésta es en nuestra opinión la aportación más original de Andioc) un sugestivo enfoque de las coordenadas ideológicas de la minoría ilustrada dirigente.

La mayor o menor aceptación que el teatro áureo tuvo en el XVIII es cuestión que estaba necesitando urgentemente una aclaración a la luz de los datos revelados por las taquillas; Andioc puede ofrecer, por fin, unos datos desapasionados: es cierto que hasta los años setenta Calderón fue el autor más representado, pero no lo es menos que sus obras duraban pocos días en cartel y no solían llenar el 50 por 100 del aforo. ¿Hacia dónde se dirigía, pues, el gusto de los espectadores? En un extenso y pormenorizado capítulo («Preferencias y actitudes mentales del público madrileño en el siglo XVIII») hallamos la respuesta: las llamadas comedias «de teatro», y particularmente el subgénero de las comedias de magia, eran sin duda las favoritas; téngase en cuenta que las razones estrictamente literarias no son ni mucho menos las más importantes a la hora de acudir a una representación: lo son, por el contrario, la magnificencia y variedad del espectáculo, su *espectacularidad*. No es casualidad que, como señala Andioc, la palabra *espectador* vaya sustituyendo paulatinamente en el vocabulario de la época a oyente o auditorio para designar a los asistentes a la representación teatral. En consonancia con ello, las comedias del XVII que con más éxito se reponen en el siglo siguiente

son precisamente aquellas «que necesitan o pueden ocasionar una puesta en escena importante y variada y poseen protagonistas de alta esfera, con los consiguientes lances fuera de lo común...» (página 123).

Frente a este teatro alzará su voz (y, cuando pueda, sus decretos) la minoría ilustrada, con lo que quedará abierta una apasionante polémica; pero no se crea que el planteamiento de la misma es fundamentalmente de carácter estético: el teatro del Siglo de Oro, y el de sus seguidores que intensifican la aparatosidad del espectáculo, es enjuiciado por los reformadores a la luz de la moral, de la moral social, y a poco que hurguemos en la polémica nos encontraremos con un mar de fondo en el que se ventilan muy graves problemas de carácter político y social. Lo que el público veía sobre las tablas (confusión total de clases y estamentos sociales, exaltación de la guapeza y la valentía —que para los ilustrados no eran sino delincuencia—, insubordinación ante la autoridad paterna, irreverencia en el tratamiento de la religión, etc.) hacía del teatro una auténtica escuela de *inmoralidad* pública. (Sería, por cierto, muy interesante ahondar más en algo que Andioc considera como contradicción sólo aparente y que a nuestro juicio no queda suficientemente aclarado; nos referimos a la dificultad de conciliar la estricta moralidad de que hacen gala los ilustrados, incluso en materia erótica —aunque lo moral abarcara desde su óptica mucho más—, con la conducta personal de muchos de ellos, no precisamente ejemplar, y no digamos con la afición que algunos demostraron a cultivar una literatura cuasi pornográfica que ahora se está dando a conocer profusamente.)

Cuando el planteamiento del tema central de su obra está ya suficientemente claro, Andioc dedica unos capítulos, que podemos llamar monográficos, al estudio de obras o géneros concretos. Aquí no podemos sino resumirlos sumariamente. En el capítulo IV se estudian a fondo dos comedias de Leandro Moratín, *El barón* y *La comedia nueva* (así como *Los menestrales*, de Trigueros), y se demuestra, después de ponerlas en relación con el contexto de la época, que todas ellas predican de alguna forma el conformismo social. El siguiente está enteramente dedicado a *La Raquel*, de García de la Huerta, de la que el propio Andioc ha publicado una edición crítica (Madrid, Ed. Castalia, 1971); esta tragedia se ha convertido tras las investigaciones de Andioc en uno de los casos más claros de literatura «comprometida» políticamente: neoclásica sólo en la forma (mucho hay en ello de desafío por parte de Huerta), *La Raquel* cobra su pleno sentido dentro de las tensiones políticas y sociales de los años sesenta, especialmente el motín de Esquilache, pues se trata en esencia

de un manifiesto antiabsolutista (antiabsolutismo «de derechas», para entendernos) en el que Huerta se convierte en portavoz de la oposición que hacia las medidas de gobierno de Carlos III ejercía cierto sector de la más rancia aristocracia. La polémica de los autos sacramentales es el tema del capítulo VI: la postura de Andioc hacia la tan traída y llevada prohibición de los autos en 1765 se sitúa en las antípodas de la de Menéndez y Pelayo; para éste los causantes de la prohibición eran «impíos» y «volterianos». Para el profesor de Pau, y para cualquiera que lea sin prejuicios los numerosos argumentos esgrimidos por los reformadores, éstos defendían la auténtica piedad cristiana, y si abogaban por la supresión de los autos era por considerarlos irreverentes y sacrílegos y por estimar que ridiculizaban lo sagrado de la religión. Ahora bien, Andioc no se deja engañar tan fácilmente, y tras esas declaraciones descubre intereses político-religiosos no tan santos.

Llegamos así a los dos géneros en torno a los cuales pretendieron articular los ilustrados su reforma teatral: la tragedia y la comedia neoclásicas. En cuanto a la primera, un análisis de sus temas y personajes nos revelan nuevamente intenciones propagandísticas: quieren fomentar el *patriotismo* y la *virtud* en el sentido que los ilustrados daban a esos conceptos. En definitiva, la tragedia neoclásica propone una escala de valores idéntica a la de la comedia, aunque reforzada por el carácter sublime de los personajes. Una vez más, la perspicacia del autor es demoledora; comentando la finalidad que para Clavijo y Fajardo debían tener las tragedias («despertar nuestras pasiones con el fin de *debilitarlas* y de ahorrarnos los tristes lances en que suele ponernos el despotismo de su imperio») observa lo siguiente: «Viene a ser, pues, *mutatis mutandis*, la definición de la vacuna, o de la inoculación, *con la diferencia de que el principal beneficiario de ella no es al fin y al cabo el paciente, sino el médico*» (p. 401).

El extenso capítulo dedicado a *La comedia neoclásica* viene a ser un estudio profundo de *El viejo y la niña*, y del mayor éxito escénico de la época: *El sí de las niñas*. Una y otra se analizan a la luz de numerosos datos sociológicos de la época. Lejos de una valoración prerromántica o revolucionaria de la segunda de ellas, la interpretación de Andioc, en la que todo encaja perfectamente (hasta el aparentemente extraño apocamiento de Don Carlos ante su tío), hace de *El sí* una solución de compromiso, tal vez la única, entre las exigencias de mayor libertad por parte de la juventud y la necesaria estabilidad de la institución familiar (con su jerarquización interna) de la que depende, en opinión de los ilustrados, la de la sociedad entera. Nos encontramos nuevamente, pues, ante una obra que persi-

gue el adoctrinamiento ideológico, pero ha de quedar claro que la interpretación de Andioc no resta valores literarios a la mejor comedia moratiniana: cuando como en este caso se sabe conjugar felizmente la propaganda con la creación artística, la legitimidad del intento queda a salvo. La construcción de *El sí de las niñas* lleva al autor a ocuparse del tema de las «reglas» neoclásicas: el éxito popular de esta comedia demuestra que el público estaba al margen de la polémica entablada entre los doctos; en realidad dicha polémica no se planteaba en un terreno eminentemente estético, ni la observancia de las reglas por parte de los neoclásicos respondía a un dogmatismo estrecho, sino a la necesidad de conseguir una mínima *verosimilitud* escénica. Moratín, concluye Andioc, fue un excelente dramaturgo no «a pesar de las reglas», como se ha dicho con cierta malevolencia, ni tampoco gracias a ellas: «lo fue *con* las reglas, por la sencilla razón de que éstas reflejaban, a nivel de la estética dramática, unas opciones ideológicas de carácter más general pero no menos esenciales para el autor, pues determinaban toda su existencia de hombre social» (p. 534).

El libro que comentamos se cierra con un breve *Epílogo* (rápido resumen del capítulo X de *Sur la querelle...)* dedicado a la efímera reforma teatral de 1799 y a las zancadillas que malograron la más importante oportunidad que tuvieron los ilustrados de llevar a la práctica sus ideas sobre el teatro y su función social.

Todo lo que precede no ofrece sino una pálida imagen de un libro en el que se derrocha inteligencia en el análisis de los cientos de datos y textos acarreados; un libro, además, excelentemente escrito y con las oportunas dosis de humor. Los interesados por los problemas ideológicos de nuestro siglo XVIII encontrarán en él una visión original del despotismo ilustrado, una visión que no hace concesiones a la supuesta filantropía de los reformadores y que resulta por ello saludablemente desmitificadora. Si a algo debemos aspirar hoy es a no sustituir ingenuamente la valoración ferozmente negativa que del Siglo de las Luces hizo cierta historiografía tradicional por otra incondicionalmente favorable que ofrezca una imagen idílica del mismo.

Pero creemos que este estudio debería ser además lectura obligada para cuantos se preocupan por el fenómeno teatral y sus relaciones con la sociedad que lo rodea. A través de sus páginas podrán comprobar una vez más la incidencia que el teatro tiene en ella; de ahí que desde el poder se le haya querido siempre dirigir, controlar o censurar, probablemente más que a las otras manifestaciones artísticas. En este sentido, sería muy interesante un estudio que, rebasando los límites de la especialización, enfocara comparativamente

las distintas circunstancias sociopolíticas y los dos diferentes tipos de comedias que quienes ocupaban el poder consideraron adecuados a ellas en el XVII y en el XVIII. Es bien sabido que el teatro áureo tenía también una función propagandística (sobre todo la comedia lopesca) que, aunque sólo sea en eso, lo asemeja al que preconizaron los ilustrados. Enfoquemos el tema de otra manera: ¿qué ha cambiado para que unas comedias que, cuando menos, no ponían en peligro el orden social vigente sean consideradas un siglo después como peligrosamente subversivas? Si nos centramos en el temor que los ilustrados tenían a la confusión de clases sociales alentada desde el escenario podrían perfilarse algunas respuestas: tal vez las minorías privilegiadas del XVII podían consentir sin zozobra ciertas situaciones escénicas porque las ansias de promoción social aún estaban suficientemente difuminadas o porque contaban con garantías bastantes de que esas ansias no iban a convertirse por el momento en reivindicación concreta. Repárese, además, en que a algunos de los argumentos que utiliza Andioc para poner de relieve la preocupación de los reformistas ilustrados podríamos darles la vuelta en una situación distinta. Por ejemplo: el éxito de las comedias de magias se debe sobre todo a que ofrecen al espectador «la ilusión de una realización total del ser, de una plenitud *que le niega el orden social vigente*» (página 97). El temor se funda en que los espectadores puedan salir del coliseo con la idea de buscar una realización idéntica a la del protagonista, aunque, claro está, por medios que no son precisamente mágicos. Pues bien, esas mismas comedias podrían ser consideradas sin esfuerzo como un arma ideal para impedir los desplazamientos verticales en la escala social, en la medida en que ofrecían la «ilusión» de conseguirlo, pero nada más, convirtiéndose por tanto en un claro ejemplo de cierta literatura de evasión cuyas consecuencias en el orden social (fundamentalmente el inmovilismo conformista) son bien conocidas por los sociólogos de la literatura de masas.

Nos acercaríamos así, en definitiva, a un fenómeno tan curioso como es el de los efectos diametralmente opuestos de una misma obra teatral en dos momentos históricos distintos. Andioc nos recuerda el caso de *La Raquel,* de Huerta: una obra tan claramente reaccionaria se representó con gran éxito durante la guerra de la Independencia, porque su carga subversiva de carácter conservador sufrió un mero cambio de signo que la convirtió en grito revolucionario. Esta plurivalencia del hecho teatral constituye una de sus servidumbres en la medida en que propicia la manipulación. Pero también reside en ella buena parte de su grandeza.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Doctor Federico Rubio, 190. MADRID-20).*

«Guernica», de Pablo Picasso. Textos de Juan Larrea. Editorial «Cuadernos para el Diálogo», Madrid, 1977.

Sobre el cuadro de Picasso, reconocido como una cumbre de la pintura contemporánea en todo el mundo, se han escrito muchos ensayos y estudios críticos. Pero los textos de Juan Larrea, que empezaron a germinar en su mente al seguir de cerca la gestación del cuadro, nos transmiten una interpretación personalísima, apasionada, inconfundible, propia de un patriota comprometido con la España republicana y de un poeta de vanguardia para quien la poesía es «pasión y vitavirilidad por los cuatro costados». Como señala Santiago Amón en su fino prólogo, «han sido los poetas, en posesión de la palabra creadora, quienes mejor han acertado a interpretar y traducir sustancia y trasfondo de las mejores creaciones plásticas» (1), en esta tradición secular, de Petrarca a Reverdy, se inscribe Larrea. Con la penetración del poeta y del vidente, y la claridad de estilo del ensayista [es lamentable lo poco que se ha leído entre nosotros un libro como *Razón de ser* (2) nos va a introducir en su fascinante y discutible interpretación. *Videncia del Guernica* vio la luz por primera vez en inglés, editado en Nueva York a los diez años del bombardeo de la villa de Guernica (3). Su autor nos cuenta en qué condiciones fue escrito: partiendo de una colaboración para un volumen conmemorativo, el artículo le creció hasta convertirse en un libro, que se publicó por separado (4).

En la actual edición española, Larrea antepone a *Videncia del Guernica* unas «Noticias y juicios preliminares», donde resume los datos del tremendo bombardeo y su repercusión en la opinión mundial. El 26 de abril de 1937, en día de mercado, cazas y bombarderos alemanes experimentaron a placer su capacidad mortífera en la población indefensa, con el consentimiento de los generales Franco y Mola, en un preludio de lo que el fascismo nazi realizaría en la Segunda Guerra Mundial. La villa vasca, antigua capital del señorío de Vizcaya y sede de las libertades de ese pueblo, poblada entonces por una mayoría de mujeres y niños, se convirtió en víctima emblemática de un crimen de lesa humanidad. La reacción de la prensa y de la opinión pública mundiales fue de unánime condenación y alarma. En París, Picasso estaba comprometido desde enero de ese año a pintar un gran mural para el Pabellón de la República Española de la Exposición

(1) *Guernica*, cit., p. 6.
(2) *Razón de ser*, de Juan Larrea, ed. Júcar, 1974.
(3) *The vision of Guernica*, por Juan Larrea, N. Y. Curt Valentin, 1947.
(4) Ver *Guernica*, cit., pp. 23 a 25.

Internacional. También había realizado una serie de aguafuertes, titulados «Sueño y mentira de Franco», para contribuir con su venta a la causa popular. Cuando se produce el bombardeo, Picasso ya no duda sobre el tema del mural. El uno de mayo, a los cuatro días, empieza los bocetos preparatorios, que tenemos reproducidos en este libro. Se trata de una larga serie, en la línea picassiana de constante experimentación y transformación, que ha dado pie a la investigación sobre el proceso creativo y sobre la interpretación simbólica. Más adelante confrontaremos la perspectiva «vidente» de Larrea con la científica de Arnheim (5). En conjunto, lo que importa subrayar ahora es la apasionada cercanía de Larrea al cuadro, en su condición de republicano encargado de la edición y distribución de los grabados «Sueño y mentira de Franco». Presenció las sucesivas etapas de la gestación del mural, fotografiadas por Dora Maar, tal vez por sugerencia de Christian Zervos, director de *Cahiers d'Art.* El poeta, exaltado, tuvo una intuición fundamental, que recibiría un posterior desarrollo discursivo: «El "Guernica" no es obra que surgiese de Picasso en cuanto individuo, sino que se produjo a través de él, como instrumento genial, por el espíritu apocalíptico que animaba a la tragedia española» (6). De aquí va a partir, dando al «Guernica» valor de testimonio pictórico de una época crucial, a la par que el «Juicio final», de Miguel Angel, y «Le radeau de la Méduse», de Géricault. Vamos a comentarlo con más detalle.

Videncia del Guernica, texto fundamental del volumen (que viene precedido por el poema de Eluard «Victoire de Guernica»), se coloca entre la crítica de arte y la interpretación histórico-cultural. Pero ¿es su análisis formal satisfactorio, es base suficiente a una búsqueda del simbolismo profundo que se le quiere atribuir? Larrea constata la ausencia de luz, color y plasticidad en el sentido tradicional. Su gama de grises, su peculiar nivel de realidad, no «realista», sino simbólico. La estructura de su composición, en que hay un sentido triangular, en el centro, al que Larrea da especial importancia. Pero en seguida se precipita en el torrente de su apasionada videncia, y sus intuiciones subjetivas le llevan a síntesis peligrosas, o en todo caso no acordes con un conocimiento metódico de la historia del arte. Escribe en la página 29: «... el "Guernica": la pintura más universalmente celebrada de nuestro siglo..., se caracteriza por no ser una pintura». Y más adelante: «Cuanto se ha considerado inherente a la pintura como actividad artística incluso por las escuelas más avanzadas: luz, color,

---

(5) Arnheim, R.: *El «Guernica» de Picasso. Génesis de una pintura.* B., Ed. Gustavo Gili, 1976.

(6) *Guernica,* cit., p. 20.

justeza o plasticidad del dibujo... se encuentra aquí en estado de negación explícita.» Pero sabemos que el progresivo despego de la ilusión de realidad, el largo camino del arte hacia la pura autonomía de sus formas, es lo más positivo de nuestro siglo. El poeta y ensayista vasco, uno de los españoles que más tempranamente tomó contacto con la vanguardia parisiense, confunde el sentido renovador de la transformación de las formas proyectando sobre él su visión apocalíptica: «No es que se reniegue del "culto de las apariencias, vieja religión de los pintores"», al modo aconsejado ya por Apollinaire, sino que se trata de deshacerse en absoluto de ese mundo aparencial, de negarlo, como manera de execrar el orden humano a que prestó cimientos (p. 30). Lo que hace Picasso es tratar el espacio, el color y las formas en un determinado nivel de realidad, a considerable distancia de las apariencias, buscando una expresión nueva y más potente. No es para «execrar el orden humano» para lo que crea una dimensión distinta, positiva, de tratamiento de las formas.

Continúa Juan Larrea exponiendo su peculiar interpretación. Ante la extraña presencia de la luz en el «Guernica», en forma de una bombilla central, vértice del triángulo compositivo, fría, imparcial, y de una lámpara blandida por la mujer espantada, cuya luz se hace más sensible en el cuadro (a pesar de su independencia de la normal proyección luminosa), señala con acierto que «del plano exclusivo de la luz sensible se ha pasado en el "Guernica" al plano de la luz inteligible» (p. 33). Pero ¿cuál es su simbolismo profundo? «La luz que ocupa el centro del cuadro permite suponer que, como las otras actividades humanas de este agudo momento de transición, se orienta en busca de la Conciencia» (p. 34). La Conciencia con mayúscula. Larrea proyecta su «Weltanschaung» en el cuadro de Picasso, aun reconociendo que su proposición «podría juzgarse temeraria» (ibídem). Por su parte, R. Arnheim, prestigioso crítico de arte, se coloca en una posición más objetiva y a la vez más respetuosa con la polivalencia simbólica de la pintura: «comparada con la fuerza de la lámpara de aceite, la gran lámpara del techo es casi inerte..., hay la frialdad de una energía ineficaz, cuyos rayos algo desmelenados, aislados en la oscuridad y proyectando sombras como si fuesen recortes de papel, no parecen calentar ni iluminar nada. Aquí hay, pues, un símbolo de clara "conciencia", de un mundo informado, pero no comprometido. La duplicación aparente de la fuente luminosa expresa en realidad un significativo contraste entre la auténtica luz, la pequeña, y el poderoso pero ciego instrumento de una consciencia sin conciencia» (7).

---

(7) *El «Guernica» de Picasso*, cit., p. 32.

Acerquémonos más al meollo del problema. Se trata de considerar la validez de la interpretación larreana de los símbolos del «Guernica». Porque es indudable que tiene una dimensión simbólica. Pero ¿a qué nivel y con qué posibilidades de precisarla?

El «Guernica» es una condensación en el tiempo y el espacio de un suceso significativo, ejemplar: una villa vasca, sede de antiguas libertades democráticas, poblada por mujeres y niños en su mayoría, sometida, indefensa, a un bombardeo moderno. La barbarie contra la pureza. En el cuadro aparecen mujeres y niños, siempre preferidos por Picasso como modelos de belleza y de inocencia. Hay un toro, un caballo y una paloma. La corrida, el mito de Júpiter raptando a Europa y el animal totémico de la antigüedad mediterránea subyacen como símbolos básicos en la mente picassiana. Poco antes, en 1935, tenemos la «Minotauromaquia», con casi los mismos elementos. Pero no se debe simplificar: el simbolismo del toro y del caballo varía en los cuadros de Picasso.

Contemplemos el cuadro en su conjunto, una vez más, antes de arriesgarnos, con Larrea, a un intento de fijación de sus símbolos en estrecha dependencia con los sucesos históricos que impulsaron a su creación. El mural tiene un formato alargado, que impide el clímax de la altura; los personajes no destacan unos sobre otros. Hay, sin embargo, una mínima composición: el triángulo central, la simetría de los flancos. Y un movimiento lateral de las figuras hacia la izquierda, hacia el toro. Pero es más una secuencia de temas que una estructura integrada. La disposición horizontal distancia, separa los elementos. Habíamos observado ya, por otra parte, la escala cromática del blanco al negro, que le da carácter de «reducción», y una imparcialidad épica, en medio del dramático contraste de luz y oscuridad.

En el centro, el caballo. Herido, arrodillado, abre la boca en una queja impresionante. A la izquierda, el toro. A la derecha, la mujer con la lámpara, en la ventana. Son los elementos básicos, que ya aparecen en el primer boceto garrapateado por Picasso el 1 de mayo de 1937, cabeza de una larga serie que se reproduce en este libro. Estos bocetos, complejos, variadísimos, son una prueba más de la tendencia picassiana a las variaciones sobre un tema, a investigar y experimentar sin descanso más que a realizar obras conclusas. Y nos acercan al misterio del proceso creador en el arte, aunque no lo desvelan.

Pero ¿qué es el caballo para Larrea? Porque, según leemos, necesita ver en él un significado preciso. Nos cuenta que Picasso le confió que el caballo había representado para él a la mujer, y que se complacía en pintar corridas con caballos alanceados para vengarse sim-

bólicamente de una frustración amorosa. En una época determinada, pues, el arte había tenido para Picasso —según Larrea— el sentido freudiano de satisfacción indirecta, refinada, de impulsos elementales. Pero es evidente que esta interpretación es demasiado reductora. El «Guernica» es muchísimo más que un reportaje bélico o que la proyección de la psicología del artista.

Veamos la interpretación concreta de Larrea: el caballo, que evidentemente aúlla de dolor, atravesado por una pica, con el cuerpo desmantelado, no podría ser, en su opinión, un símbolo del sufrimiento de la villa devastada, en unión a los mujeres que gritan al cielo o huyen. ¿La razón? «No parece creíble que, de intentarse representar el martirio de un pueblo que clama al cielo, se haya optado por la figura de un cuadrúpedo que se ha solido mirar hostilmente..., dotado siempre de rasgos innobles y depresivos como los caballos de las corridas de toros...» (p. 51). Para Larrea, evidentemente, la imagen del caballo de pica hispánico es algo más decisivo que la libertad creadora de un artista que lleva casi todos sus años de madurez en París... Parece que Larrea necesita descifrar el cuadro como un jeroglífico, como una alegoría medieval, en vez de sentir el impacto de sus símbolos, polivalentes y autónomos como en toda creación artística. De ahí su solución: «tal jamelgo decrépito y destartalado... representa ni más ni menos, en el ánimo del pintor, que la España nacionalista. El pincel de Picasso se ensaña con él en una imprecación mágica que solicita para el franquismo el espasmo agónico y la actitud de vencimiento con que se le representa en imagen» (p. 51). Creo que no es necesario insistir en la debilidad de una interpretación que se basa en la hipotética carencia de nobleza del caballo en la mentalidad hispana. Larrea, obsesionado por su actitud combativa en la guerra y en el exilio, y su visión del mundo o «Weltanschaung» apocalíptica, precipita y fija su mente en unos criterios apasionadamente estrechos. Porque ni siquiera es verdad que sólo en la cultura anglosajona sea considerado noble el caballo... Por otra parte, la insistencia en la cabeza ululante del caballo a lo largo de los bocetos nos inclina a aceptar su validez como símbolo, sin más, del sufrimiento al límite durante el bombardeo.

En cuanto al toro, único elemento estable, fuerte y sereno, intocado como el roble de Guernica y la Casa de Juntas en el día trágico, Larrea lo considera símbolo del pueblo español. Esta afirmación es mucho menos discutible. Por su posición en el mural, por ser el totem peninsular, por los caracteres de nobleza e impasibilidad con que Picasso lo había venido representando también antes, bien puede simbolizar a la España indestructible, más allá de sus tragedias. Además,

la madre con el niño recibe, cercana a él, su protección. (Pero Larrea se permite asociar «madre» España a «Madrid», en un increíble jeroglífico esotérico que no creo que tenga nada que ver con la realidad del arte picassiano.) Comparando esta visión del «Guernica» con la de Arnheim, resulta que éste coincide en atribuir al toro la estabilidad intemporal del pueblo español. Todas las figuras se orientan hacia él: «Si el toro representase al enemigo, el mural sería una imagen tan sólo de insensibilidad, destrucción y desespero, una lamentación más bien que una llamada de esperanza, resistencia y supervivencia» (8). Lo cual sería contrario al significado ideológico del mural, nota clave del Pabellón de España en la Exposición Internacional.

¿Y la mujer con la lámpara? Larrea no duda en considerarla personificación de la República española, de la luz en lucha con las tinieblas, simplemente porque «se parece» a un busto de los aguafuertes de «Sueño y mentira», al que Franco ataca con un pico... Creo que no es necesario continuar exponiendo el meticuloso desciframiento que hace Larrea del «Guernica», como si el arte fuese un jeroglífico, aunque más adelante extrema sus caprichosas interpretaciones. Ignora la misteriosa vinculación que une la estrategia práctica de las formas pictóricas y el significado profundo que con ellas, y a través de sus variaciones y tentativas, se crea. Se atreve a desafiar la opinión de Picasso, que él mismo cita, de que «los que tratan de interpretar los cuadros se equivocan por lo regular de medio a medio» (p. 69), y «lo que deseo es que mis obras produzcan emoción y nada más que emoción» (ibídem).

Larrea tiene una filosofía personal de la historia, expuesta en sus libros de ensayo, y este trabajo sobre el «Guernica» rebasa la crítica de arte (si es que lo es) y se integra entre ellos. El cuadro es para él una «materialización de los valores cardinales de nuestro tiempo», porque Picasso la realizó en conexión con la vida subconsciente de la colectividad en un momento histórico crucial. Es un hito simbólico de una época de transición, a la par que, en la entrada del Barroco y en la Revolución Francesa, el «Juicio final», de Miguel Angel, y «Le radeau de la Méduse», de Géricault. Significa el final apocalíptico de la preeminencia de Occidente en el mundo (guerra civil española, preludio de la mundial), y paso al Mundo Nuevo (América) a través de la semilla llevada por los exiliados españoles, después de que el pueblo español ha padecido como un mártir inmolado «en aras de la universalidad». El «Guernica», para Larrea, no es sólo arte pictórico, sino la plasmación de un «sueño» profético que le vino a Picasso como «videncia». Su «realismo» es profundísimo, «poético-cósmico».

(8) Arnheim, cit., p. 36.

Pero no es éste el lugar de comentar la filosofía de la historia de Juan Larrea, poeta y ensayista visionario, exiliado durante cuarenta años. Importaba editar su libro, merecedor de respeto por la profundidad y originalidad de sus interpretaciones, pero inadecuado como crítica de arte. Con esta edición y la venida a España del poeta olvidado del 27 se ha enriquecido nuestra vida cultural.—*FEDERICO BERMUDEZ-CAÑETE (Huerta Grande. La Zubia. GRANADA).*

EL CONCEPTO DE SIGLO DE ORO *

J. M. Rozas, magnífico conocedor de nuestros siglos XVI y XVII, acaba de publicar un anticipo —que a la vez es panorama pedagógico— de sus investigaciones especializadas y explicaciones de clase. La entrega actual consta de tres fascículos, dedicados, respectivamente, al concepto historiográfico del Siglo de Oro, la *comedia* como género literario y el teatro de la escuela lopista.

La parte dedicada a la acuñación de la idea de *Siglo de Oro,* extraída de un libro propio inédito, nos muestra cómo en realidad toda «lectura» del pasado está anclada en el presente, que a modo de *background* nos lleva a entender unos u otros aspectos de aquél. Menéndez Pelayo —por ejemplo—, con su horacianismo, no es capaz de entender a Góngora; los hombres del inolvidable *Centro de Estudios Históricos* defienden lo conflictivo de muchos escritores: los Valdés, el erasmismo de Cervantes, etc.; el Veintisiete busca valores universales-elitistas como Góngora.

En cuanto a la cronología del período, Rozas concluye que «el Siglo de Oro es áureo de verdad desde Garcilaso a Calderón, desde 1525 a 1681, aproximadamente, pero va engendrando ese oro y lo mantiene en una etapa anterior y posterior que completan la biología del ser histórico *Siglo de Oro.* Pongamos, pues, como fechas propicias 1474 —principio del Renacimiento— y 1737 —en que aparece la poética de Luzán—». La articulación interna por generaciones literarias muestra cuatro renacentistas y cuatro barrocas; personalmente, retocaríamos el deslinde que nuestro autor lleva a cabo en las renacentistas, pero —por contra— su penetración en las barrocas nos parece definitiva. Delimita, en efecto, una primera caracterizada por la genia-

* J. M. Rozas: *El Siglo de Oro: El teatro en tiempos de Lope de Vega,* Madrid, UNED, 1976, 72+79+109 pp.

lidad de sus novelistas: Cervantes, Mateo Alemán; la segunda es la de los creadores líricos y de la comedia nueva, con Lope y Góngora como nombres señeros; la tercera reúne a los ingenios que siguen o combaten a los grandes creadores que les habían precedido: Tirso, Villamediano, Quevedo; por fin la cuarta de estas generaciones culmina todo el proceso anterior: es la de Calderón y Gracián. «Entre la aparición de las dos partes del *Quijote* (1605 y 1615) —sintetiza Rozas— se marca un paréntesis de tiempo en el que llegamos al máximo de nuestra literatura universal. Esto es fruto de tres de las generaciones estudiadas: la de Cervantes, la de Góngora-Lope y la de Quevedo. Cervantes y su generación crean la nueva novela; Lope y Góngora y su generación la nueva lírica y el nuevo drama, y la generación de Quevedo consolida lo que crearon las dos generaciones anteriores.»

Ya dijimos arriba que el segundo fascículo de esta entrega es una introducción al teatro Barroco, a su sociología y su poética. Se repasan desde el lugar teatral y el público de los corrales hasta las doctrinas del Arte Nuevo, al que ya Rozas había dedicado un estudio monográfico (1976). Aquí señala otra vez cómo para los españoles del XVII el teatro era cultura, información, diversión, sexo, todo ello en el marco ideológico de conjunto de la monarquía teocéntrica.

Finalmente, el fascículo tercero de esta serie analiza autores y obras; con gran finura, su autor muestra la *doble acción* de *Fuenteovejuna*, o la teoría dramática del Arte Nuevo en la práctica de *El villano en su rincón*.

La lectura global de estas páginas deja al lector varias impresiones favorables: análisis minucioso de la letra y del espíritu de los textos, penetración cordial en los mismos, conocimiento suficiente de la época, erudición, bibliofilia. Creemos imprescindible que un estudioso de la literatura responsable conozca los conceptos y métodos de la Poética o nueva retórica de nuestros días, pero estas otras virtudes que resplandecen en el trabajo de Rozas no resultan menos perentorias. Son, como notará el lector, las que enseñó con probidad Menéndez Pidal durante el cuarto de siglo en que estuvieron abiertas las puertas del *Centro de Estudios Históricos.—FRANCISCO ABAD NEBOT (Santa Susana, 44. MADRID-33).*

TRES LIBROS DE POESIA

YVES BONNEFOY: *Antología.* Edición bilingüe. Selección, traducción y prólogo de Enrique Moreno Castillo. El Bardo. Editorial Lumen. Barcelona, 1977.

Nacido en Tours en 1923, Yves Bonnefoy realizó estudios de matemáticas y filosofía en Tours, Poitiers y París. Y es en París donde se establece en 1944, realizando diversos viajes por Europa, América y Asia.

Es absolutamente cierto lo que Enrique Moreno Castillo nos dice sobre nuestra visión de la poesía europea contemporánea: a veces la poesía de un país está representada por tan solo un poeta: Pessoa en Portugal o Cavafis en Grecia; otras un escritor atrae la atención de los traductores —Rilke, Eliot—, mientras que poetas de su misma importancia han conocido peor fortuna. También coincido con Moreno Castillo cuando dice que el problema no es excesivamente grave, sobre todo teniendo en cuenta lo poco que queda en una traducción del texto original.

En la traducción de Bonnefoy, Enrique Moreno Castillo ha optado por conservar el ritmo de los poemas guardando la mayor fidelidad posible a los textos franceses, aunque utilizó para *Du mouvement et de l'immobilité de Douve,* el primero de los libros, la traducción italiana realizada por Diana Grange Fiori. Los otros textos antologados corresponden a los libros *Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil* y un poema, *Dévotion,* que vio la luz en el libro de ensayos *L'Improbable.*

Yves Bonnefoy es un poeta que asume la muerte desde dentro de sí mismo, hasta convertirse en el alambique que de su transparente interior se desbordará por medio de la palabra en el sentimiento profundo de que, algún día, habrá un mundo en el que uno no exista.

En *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve,* se integra el poema «Téâtre». Dividido en XIX partes, a modo de escenas teatrales, asistimos a la desintegración del personaje, Douve, mediante la evocación. Douve, en medio de la muerte, se convierte en otredad. Veamos la *escena* IV:

Me despierto, llueve. El viento te penetra, Douve, landa resinosa dormida junto a mí. Estoy en una terraza, en un agujero de la muerte. Tiemblan los grandes perros de las frondas.

El brazo que alzas, de pronto, hacia una puerta, me ilumina a través de las edades. Ciudad de lumbre, te veo nacer a cada instante, Douve, morir a cada instante.

Desde luego es interesante esta publicación de «El Bardo», sobre todo teniendo en cuenta que Yves Bonnefoy no es *un caso más* de poeta traducido, sino un gran poeta merecedor de lecturas en profundidad.—*J. Q.*

JEAN MAMBRINO: El libro de la luz. Adonais. Ediciones Rialp, Sociedad Anónima. Madrid, 1977.

Traducido por Emilio del Río, nos llega este poemario *(Sainte Lumière)* de Jean Mambrino, nacido en Londres, de ascendientes florentinos y españoles, poeta en lengua francesa y autor de *Le Veilleur aveugle* (1966), *La Ligne du feu* (1974), *Clairére* (1974), a quien también se debe una antología, aparecida en 1973 sobre *La poésie mystique française.*

Sobre *Sainte Lumière,* E. del Río nos dice que se trata de una especie de Libro de Horas, más colmado de luz que aquel al que Rilke dio ese título medieval cristiano. Un libro de oración, pero siempre más allá de las palabras de toda oración hecha.

Estamos ante un estilo «contemplativo», ante unos versos espaciados y silvestres, por entre los que fluye un espiritualismo repleto de plenitud creadora. Y si bien creo que el fenómeno poético es prácticamente intraducible, si siempre he pensado que un poema traducido es convertido en dos unidades paralelas, pero distintas, desde luego confieso que Emilio del Río ha sabido entregarnos una buena versión del libro de Jean Mambrino.

La naturaleza es observada con deleite, transcrita con la emoción serena de la sabiduría evocadora ante experiencias siempre nuevas. Y si el eje de cada poema es, efectivamente, la luz, también es cierto que las palabras están repletas de misteriosa, ligera claridad que sopla sobre el lector, ayudándole a encontrar el regocijo del sonido del aire puro, la amplitud del espacio silencioso, la infinita abertura y el olor de algún mundo que tiembla antes de sucumbir.

Y si la claridad está presente en cada verso, también comunicamos con un observador privilegiado.

El peso del firmamento
de la materia del firmamento
el oro helado del azul pesa
todo el cuerpo de la gloria
pesa
sobre este fino helecho
al borde del muro

que sin temblar siquiera
cincela en la carne del alba
en que está hundido
así lo inmenso
reposa
sobre una punta
el éxtasis de las galaxias
sobre este tallo
replegado.

Después de toda la contemplación decididamente sensitiva, nos encontramos con un poema —el que cierra el libro— con un título fiel al cierre del círculo: *Pero.*

pero no desprecies jamás
peregrino
en los últimos repliegues de la tarde
al borde de los lagos donde duermen
las montañas
a la mujer
más olorosa que los pinos
de cuerpo de polen y de uva negra.

Así, pues, *Sainte Lumière* es también un libro de contrastes, un grato volumen de acotaciones desarrollado sobre sentidos aspectos del mundo exterior, pero desde el instrumento imprescindible del incesante movimiento del espíritu.—*J. Q.*

BERND DIETZ: *Encrucijada del idioma en XVIII poemas y un preludio.* Ediciones Nuestro Arte. Santa Cruz de Tenerife, 1977.

Encontrarse entre dos culturas diferentes y, por tanto, entre dos áreas idiomáticas tan provocadoramente simétricas como las denominadas latina y germánica suele aparecernos controvertido.

Bernd Dietz, nacido en Alcalá de Henares, pero de nacionalidad alemana, ha venido perteneciendo a estas dos órbitas y, como se nos dice en la contraportada del libro, ello le ha llevado siempre a experimentar un desarraigo acaso tan lúcido como desgarrante.

No sabemos si busca en el castellano «una identidad lingüística aún irrescatada». De lo que sí estamos seguros es de que conoce bien el material idiomático y las dificultades que conlleva trabajar en profundidad la sustancia poética, hasta conseguir un resultado y unas coordenadas válidas. Y ello, pese a la juventud.

En un lugar de mi cuerpo
de cuyo espacio no logro ausentarme, no ha
mucho tiempo que descubrí una nube de aquellas
de talle de viento, pungente entraña, anillado
océano y patinante plata.

.....

El resto de la arcaica invasión se debatía
en arenas de estrella, noches agrestes y ansias
de catástrofe, con su arcana sinfonía de ardores
de tinieblas y los efebos de la antigüedad del cráneo
pululaban con la acuciosidad del serrallo cuya ansiosa
población de saltatrices estupra el vacío en candentes
estrepadas.

.....

A veces, topamos con numerosos libros de supuestos poetas que, para su desgracia, desconocen que es difícil construir un poema sin proveerse del material preciso. El caso de Bernd Dietz es clarificador al respecto: sabe que no se trata de descubrir ningún Mediterráneo, sino de aceptar y reconocer las palabras para poder construir esa alucinación extraña en la que el poeta es protagonista mientras respete los materiales disponibles.

Fuego apartado ansiara ser y espada puesta lejos.
Mas la noche florece a las espaldas en tus ojos
habitados por terciopelos de sombras, latidos
de sexo derretido en la distancia que te desabrasa.
Las manos se entretejen, cubiertas de páginas
como espejo sin voz, maldito universo de verbo
que se opone a tales muslos desreuniendo el deseo
en lenguas de luciérnaga. En el desierto apagado
la espada del silencio se desangra.
No valen mil poetas una hetaira.

En ocasiones, la acumulación de imágenes nos obliga a una lectura lenta, palabra a palabra, para poder paladear una carga poética siempre tensa.

Evidentes aciertos. Un quehacer poético que decisivamente no chalanea con algunos gusanos instituidos, sino que camina afirmándose, proporcionándonos la olvidada aventura de sumergirnos en un libro de versos.—*JUAN QUINTANA (Pob. Abs. Orcasitas. Bloque 6, número 1, 1.º izqda. MADRID - 26).*

HARDIE SAINT-MARTIN: *Roots and Wings: Poetry From Spain, 1900-1975. A Bilingual Anthology* (New York: Harper & Row; 1976, tela; 1977, rústica), 528 pp., $18.

Hasta ahora no había una antología bilingüe amplia que pusiera en manos del estudioso y aficionado angloparlante el texto ideal para el disfrute de lo mejor de la poesía española del siglo XX. Existían, sí, antologías generales que al llegar a la época moderna daban claras señales de cansancio y tendían a abreviar las selecciones. Entre ellas una de las más conocidas es la de Eleanor Turnbull (*Ten Centuries of Spanish Poetry;* 1955, revisada, 1969) que como otras se limitaba a ofrecer tan sólo la versión inglesa de los poemas. Así son también *Contemporary Spanish Poetry* (1945: revisada, 1968) de la misma antóloga, y la de Charles Ley, *Spanish Poetry Since 1939* (1962) que indudablemente tienen claras limitaciones temporales. Tan sólo una antología ha llegado a nuestro conocimiento que tenga las versiones española e inglesa, pero ignoramos sus méritos. Se trata de la *Antología bilingüe (Español-Inglés) de la poesía española moderna* (1965), preparada por Helen W. Patterson y hoy agotada. Por todo esto, y aunque no fuera más que por ello, no dudamos en calificar la antología que ha preparado Hardie St. Martin de excepcional y sumamente propicia.

Roots and Wings tiene otros muchos méritos que la hacen excepcional. St. Martin —hombre versado en traducciones del español al inglés que ha ofrecido al público angloparlante las *Memorias* de Pablo Neruda, una novela de José Donoso y una selección de poemas de José Hierro— ha escrito una introducción amplia y orientadora que describe a grandes rasgos las asociaciones generacionales de los poetas presentados y los rasgos más salientes de la obra de cada uno. El cuerpo de la obra (pp. 14-510) está formado por los poemas mismos con el original en una página y la versión inglesa en la contigua. Finalmente, se nos ofrece un apéndice con los datos biográficos y las obras, incluyendo fechas de cada poeta (¡ay, de esas fechas que brillan por su ausencia en tantas obras españolas de tipo similar!). Esquema éste al que pocos peros le podemos poner, sino más bien indicar su marcada lógica y organización.

Esta antología tiene un valor incuestionable adicional, ausente en otras muchas de tipo parecido. Aunque St. Martin ha sido quien ha traducido y firma una parte considerable de los poemas, hay aquí traducciones de otros veintiún poetas norteamericanos, muchos de los cuales son considerados hoy como la vanguardia de la poesía de los Estados Unidos. Nombres como Bly, Hall, Ignatow, Kinnell, Levine,

Merwin, Stafford y Wright son seriamente respetados, casi venerados, aquí. El hecho de que se vean reunidos con sus versiones de poetas españoles modernos tiene múltiples implicaciones. En primer lugar, el lector ha de encontrar más variedad, tanto de expresión como de méritos. En segundo lugar, esto nos indica que el interés por la poesía española en Norteamérica es vivo y perenne. Finalmente, hemos de esperar una cierta labor de igualamiento por parte del editor que deberá enmendar lo que quizá podía ser expresivamente correcto en inglés, pero no fiel al original (o viceversa). Los futuros investigadores de literatura norteamericana tendrán aquí campo abierto para examinar y cotejar los textos originales de estas traducciones con su inclusión en la antología.

Hay dos temas polémicos a la hora de comentar o leer una antología poética. Uno es la selección de autores y de poemas. El otro es el criterio que podríamos llamar de selectividad o de «inclusividad». ¿Es preferible presentar un manojo escogido de autores con un número sustancioso de poemas o bien sería mejor incluir un mayor número de poetas aunque estén representados por unos cuantos poemas importantes? Aquí más que nunca *in medio virtus,* y St. Martin se ha acercado a ese equilibrio del término medio.

Hay veinte poetas incluidos, un grupo más bien moderado, y un número de poemas por autor que va desde los cuatro de Manuel Vázquez de Montalbán hasta los veinte de Juan Ramón Jiménez. De los poetas seleccionados en esta antología, sería difícil decir que alguno de ellos está de sobra. Pero sí podría alegarse que son algunos los que faltan. Quizá falte Manuel Machado de entre los poetas de la Generación del 98. De la del 27 podríamos haber visto con gusto algunos poemas de Dámaso Alonso y Manuel Altolaguirre. De la Generación del 35 quedan excluidos Luis Felipe Vivanco, Dionisio Ridruejo, Leopoldo Panero y Carmen Conde. Y si entramos en las generaciones más recientes, observamos otras ausencias como las de Gaos, Crémer, Grande o Guimferrer. Finalmente hubiera sido interesante incluir la escasa vena experimental española representada por Carlos Edmundo de Ory. Aun así todos estos autores no podrían haberse incluido en la antología con exclusión de los que han sido seleccionados (que tienen aquí su puesto bien merecido) sino añadiendo de cien a doscientas páginas más al libro, lo cual hubiera puesto su precio fuera del alcance del público medio.

El traductor de poesía trabaja siempre en un campo arduo tanto por las dificultades inherentes al arte como por la falta de reconocimiento de su trabajo. En una antología como ésta, no todos superan

la prueba y aun se da el caso de traductores cuyas versiones de un poema pueden ser un éxito mientras que las de otro son un fracaso. Y puesto que vamos a juzgar el libro por las traducciones, será justo que agrupemos los poemas por el traductor (aunque, por supuesto, en el libro están por autor).

William Stafford ha hecho una traducción magistral del poema de Unamuno «Es de noche, en mi estudio» (14-17). Ha captado el espíritu con acierto y ha recreado el ritmo y ambiente con fidelidad. El poema nos dice algo en inglés, con estilo y originalidad. Hay tan sólo un verso en que falla: «Los libros callan» no es *the books don't speak* sino *the books are silent,* o bien *the books stay silent.* Hay una diferencia considerable entre una traducción y la otra. Esto no quita el acierto del conjunto. No es así con el poema de Federico García Lorca «Reyerta» —un romancillo de ritmo acelerado, de una precisión de lenguaje asombrosa (en este español nuestro en que tanto tendemos a la floritura), de una metáfora escueta y de un colorido hiriente—. Stafford lo ha convertido en un poema ponderoso, impreciso e incluso inexacto en muchos casos, sin gracia ni ritmo. Bien podemos aceptar que haya roto el esquema rimado del romancillo, pues no existe en poesía moderna inglesa uno semejante, pero hay muchos elementos en la traducción que sobran. Lorca se ve seriamente disminuido en calidad poética, aunque haya ganado en palabras, al convertirse su «y perfiles de jinetes» en *and the edged profiles of the horsemen,* o su «El juez, con guardia civil» en *The judge, with the gentlemen of the posse».* Había otras muchas soluciones mejores a estos versos que las citadas. Stafford se defiende mejor en el verso libre que en su intento de traducir un romancillo. Aun así, hay también, en el poema comentado, versos conseguidos como *rolls murdered down the slope* por «rueda muerto la pendiente» y *a serpent's wordless song* por «muda canción de serpiente».

El mismo editor, Hardie St. Martin, muestra un dominio del arte de la traducción superior al de otros poetas de más renombre en la antología. Es admirable cómo ha superado múltiples dificultades en un poema breve de Unamuno como «Corazón negro con alas» (30). Ha sabido ajustarse a la expresión escueta del autor y recrear un ritmo semejante, aun habiendo tenido que romper la rima del original. Y lo mismo podríamos decir de «La comba lánguida», cuyo título en inglés es un acierto tan expresivo como el de Unamuno: *The Delicately Sloping Neck* (32). St. Martin es quizá el traductor que se toma los riesgos más grandes y llega a conseguir los aciertos más logrados. Son riesgos, pero medidos y premeditados siempre en función de un resultado concreto. No duda, por ejemplo, en transponer el orden de

las metáforas, en adelantar o posponer los elementos de un verso u otro. En definitiva, casi siempre debemos admirar el resultado final.

Muestra clara de lo que decimos es la traducción de esta estrofa de Emilio Prados:

De perfil, por sus aguas
medio hundido en el río
de mis pulsos, tu rostro
navegó por tu olvido...
(Recuerdo, 232.)

Half sinking in the river
of my pulse, your profile
sailed in its waters looking
for your lost memory...
(Somethin Remembered, 233.)

Las transposiciones y reordenamiento de elementos no hace violencia ni al sentido ni al efecto estilístico o ritmo del poema y, en cambio, consigue crear en inglés una naturalidad de lenguaje en línea con la expresión poética moderna. Las traducciones de poemas tan variados como «Cerré mi puerta», de Prados; «Millares 1965», de Alberti; «La mañana», de Valente; «Lo eterno», de Otero, o Moguer», de Jiménez, consiguen una nitidez y precisión de expresión poética y una fidelidad al original poco comunes. Hay tan sólo algunos casos esporádicos en que la distribución de elementos en un verso con prejuicio de otro nos parece poco acertada. Así en un poema de Prados, *tu cabeza flotando / resbaló por tus hombros* se convierte en *your head slid down / past your shoulder,* en donde *past* debía ir claramente con el segundo verso (233). O en «Lo eterno», de Otero, *Unos hombres sin más destino que / apuntalar las ruinas* viene a ser en la traducción *Men whose single destiny is to prop / ruins,* donde nosotros hubiéramos preferido */ to prop ruins,* que hubiera sido más fiel al ritmo y efecto visual del original, sin que por ello perdiera nada en la expresividad inglesa. Claro, estos son tan sólo detalles que poco quitan al efecto logrado del conjunto.

David Ignatow es, por lo general, preciso y acertado. Toma también sus riesgos con el original y no siempre tiene éxito. Nos da buenas traducciones de «Muerte en la tarde», de Angel González, y «Mirándose», de Francisco Brines. Pero en «El dolor», también de Brines, reajusta injustificadamente los versos de la segunda estrofa, incluso hasta reducir su número, mientras que en la primera y tercera ha conseguido ser más fiel al original y nos ha dado mejores traducciones.

Robert Bly es uno de los que más ampliamente han contribuido a esta antología. No es de extrañar, pues es conocido en los Estados Unidos como uno de los mejores traductores de poesía hispánica al inglés. Sus traducciones de Machado son impecables (40-53). Lo mismo podemos decir de sus versiones de «Llueve», de Aleixandre, y «Si mi voz muere en tierra», de Alberti (198, 200). En esta última, Bly ha

conseguido una excelente versión de un poema rimado, de verso corto, de ritmo cantarín y triunfal. Aun teniendo que abandonar la rima en la segunda y tercera estrofas (cosa que consigue en la primera al darnos *land* y *sand* en los versos uno y tres), podemos leer la versión inglesa recibiendo el mismo efecto musical, la misma agilidad y ligereza rítmica.

Sería innecesario comentar sobre cada uno de los traductores. Basten los mencionados arriba como botón de muestra e indicación del alto nivel artístico de las traducciones —siempre a pesar de algunos fallos difíciles de superar—.

La antología ha tenido ya sus laureles y reconocimiento público. A finales de este año pasado (1977), St. Martin recibió el premio «Islands and Continents» para traducciones de poesía que se concedía en esta ocasión por primera vez. Y el día que se anunció la concesión del premio Nobel a Aleixandre, el *New York Times* transcribía la versión inglesa de una estrofa del poeta español tal como aparece en esta antología. Es una obra de envergadura que no tiene par hoy día y que no dudamos ha de contribuir poderosamente a dar a conocer la poesía española en el mundo anglosajón. Es un texto ideal para guiar no sólo a estudiantes de español en sus primeros pasos hacia una captación más íntegra de nuestros valores poéticos, sino a todo aquel estudioso y aficionado a nuestras letras modernas que se sienta inseguro en su comprensión del lenguaje poético.—*ANGEL CAPELLAN (46-23 88th Street. ELMHURST, New York 11373. USA).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

FERNANDO SORRENTINO: *Cuentos breves argentinos.* Plus Ultra, Buenos Aires, Argentina, 1977.

Este volumen viene a constituir el punto de partida de un conjunto más extenso, titulado *40 cuentos breves argentinos,* que complementa la visión de conjunto de este aspecto de la narrativa argentina; el relato breve. Si tomamos en consideración que el cuento, en todos sus aspectos, formales y expresivos, es uno de los más ricos exponentes de la literatura argentina, nos daremos cuenta y valoraremos el interés que encierran estos dos libros dedicados a antologar los más variados exponentes argentinos de este género.

35 cuentos breves argentinos y *40 cuentos breves argentinos,* no obstante ser una unidad, tanto por su exposición genérica como por

su continuidad cronológica, pensamos que deben ser reseñados en forma separada. Englobarlos en un solo comentario desvirtuaría el valor unitario que se encierra en cada uno de los volúmenes y en nada serviría a dar una visión sobre su contenido.

Partiendo de lo dicho antes, hemos preferido tomar como punto de partida la reseña de el primer volumen, es decir, el titulado *35 cuentos breves argentinos.* Este libro abarca en su conjunto un período temporal de unos setenta años que se inicia con la primera década del siglo XX y llega hasta nuestros días. En una obra de esta naturaleza, que trata de abarcar una visión de conjunto y que pretende ser lo más amplia posible, no podemos pretender hallar una correlación de calidad sino más bien un continente de sorpresas. Es lo que sucede con la lectura de este volumen, tan rico en nombres y temas, de pronto, después de leer algunos cuentos que no pasan de ser piezas bien logradas, o atisbos de ellas, nos enfrentamos a obras que nos dan ese manotazo que nos despierta a la realidad de un narrar de excelente factura, llenos de un profundo conocimiento del género, logros en todo el sentido narrativo. Y queremos dejar en claro que no nos estamos refiriendo a los nombres ampliamente conocidos de autores con un prestigio internacional, sino a nombres de autores que sólo ahora conocemos.

Es conveniente traer aquí para cerrar esta reducida reseña las palabras iniciales que abren el libro y que pertenecen a Fernando Sorrentino, compilador de los nombres y obras que contiene *35 cuentos breves argentinos:* «Cada uno de los relatos está precedido por una breve noticia bibliográfica, cuyo propósito es relacionar al autor con su contexto vital y literario».—*G. P.*

LUISA MERCEDES LEVINSON: *El estigma del tiempo.* Seix Barral, Sociedad Anónima. Barcelona, 1977.

El estigma del tiempo se podría definir, si es que algo se puede definir en el plano de la búsqueda expresiva, como un libro hermético, cifrado. Lejos estamos de querer decir con esto que sea un libro de difícil acceso; lo que sí deseamos poner de manifiesto es que se trata de un conjunto de narraciones que se apartan de lo referencial. En estos cuentos la realidad se nos presenta transmutada en infinitas vertientes tejiendo una atmósfera de abigarradas sensaciones. Entrar en el mundo de estos cuentos requiere no la preconcebida dimensión de lo que generalmente se puede entender como un desarrollo lineal. Aquí es necesario abrirnos a lo imprevisto, al

hallazgo. En otras palabras, doblegarnos al juego de una imaginación que se desborda, que inventa y se reinventa.

Podríamos decir que este libro se halla regido por la búsqueda múltiple de lo poético, su autora, Luisa Mercedes Levinson en sus relatos nos va entregando una realidad personal, rica en imágenes, y tremendamente cambiantes, que van orquestando y adquiriendo una dimensión propia. De *El estigma del tiempo* se podría decir que su valor más notable radica en la sugerencia, hechos y personajes se encuentran envueltos en una atmósfera de naturaleza transparente y a través de ellos intuimos un fondo que se nos convierte en hecho temporal inaprehensible: detrás de todo está el misterio.

En este aspecto es ella misma quien mejor define la atmósfera de los relatos que integran *El estigma del tiempo*, al decir en su «casi prólogo»: «Estos diecisiete cuentos, más dos relatos reunidos aparentemente al azar, están ligados entre sí por una búsqueda: la del misterio del tiempo. Sus géneros, entre ellos el realista y el fantástico, nos los dividen, pues ambos coexisten en el tiempo del hombre».

Luisa Mercedes Levinson es un escritora argentina que tiene a su haber una amplia y dilatada labor como narradora. De sus novelas podemos citar aquí *La casa de los Felipes*, 1951; *Concierto en mi*, 1954, con la cual obtuviera el Premio Municipal, *La hermana de Eloísa*, en colaboración con Jorge Luis Borges; éstas entre otras que la sitúan entre los escritores más representativos de la literatura contemporánea argentina.—*G. P.*

NILA GUTIERREZ MARRONE: *El estilo de Juan Rulfo: estudio lingüístico.* Editorial Bilingual Press, Nueva York, 1978.

La obra de Juan Rulfo, sin lugar a dudas, funda una nueva realidad —textual y emocional— en la literatura sudamericana. *El llano en llamas* es el inicio de un fenómeno que desembocará con toda su fuerza transmutadora del espíritu narrativo en el centro de un medio que se sentirá estremecido con su segundo libro: *Pedro Páramo.*

Por la propia naturaleza del fenómeno Rulfo, por su aparente incongruencia con la generalidad del concepto narrativo hasta el momento en que su obra emerge, se irá a convertir en la piedra de toque de una infinidad de estudios. Pero la verdad es que la mayor cantidad no es un baremo de calidad interpretiva de la obra rulfiana. En muchos casos la fijación temática en la obra del gran narrador mexicano no es sino la búsqueda de una posibilidad de notoriedad en base a la importancia que la obra de Rulfo tiene en sí misma.

En muchos de los estudios sobre *El llano en llamas* y en forma muy especial sobre *Pedro Páramo,* que me ha tocado en suerte conocer, he podido percibir una falta de rigor estimativo. En la mayoría de ellos no existe un equilibrio entre lo estrictamente científico y lo no desdeñable que puede radicar en la estimación emocional. Pues bien, en el estudio que reseñamos debido a la profesora Nila Gutiérrez Marrone, debemos reconocer que sí hemos encontrado este equilibrio.

En este ensayo se auna el rigor científico con lo que podríamos denominar un acercamiento entrañable hacia el contenido vital de la obra rulfiana. Junto al aparato erudito que nos pormenoriza la realidad textual encontramos una serie de antecedentes que centran la obra de Juan Rulfo en su contexto social. A través de las páginas de este estudio, por ejemplo, podemos conocer la forma en que las obras de Rulfo se han dejado sentir en la crítica contemporánea sudamericana. El estudio se encuentra estructurado, en su forma general, en cinco partes, y un cuerpo de notas de indudable valor para el estudioso. La primera parte, o introducción, está dedicada a una apreciación amplia de la obra de Rulfo, la segunda es un índice estilístico y sintáctico; la tercera se dedica a estudiar el léxico de *El llano en llamas.* En el cuarto apartado encontramos un interesante estudio sobre el lenguaje popular como recurso estilístico, para terminar en la quinta parte con un glosario de términos regionales que contribuyen a una mayor comprensión de la obra de Juan Rulfo, por parte de los estudiosos.—*G. P.*

LUIS MARIO SCHNEIDER: *México y el surrealismo (1925-1950).* Arte y Libros. México, 1978.

Desconocer el impacto que significó el movimiento surrealista en el pensamiento de su tiempo —y esto de «su tiempo» es un decir para dejar contentos a los que creen en su muerte o en su negación— es un hecho que se podría juzgar como una falacia histórica. Desconocer los aportes significativos de la expresión surrealista es como negar la libertad de la imaginación.

Ahora bien, lo que sí hay que reconocer no es la muerte del surrealismo, como muchos lo han hecho, sino reconocer su fusión vivificadora en los movimientos posteriores que, desde luego no es una forma de desaparecer. Basta echar una mirada en la obra de muchos de sus detractores para darnos cuenta de la asimilación que estos mismos tienen con las raíces del movimiento que se empecinan en negar

consignándolo como un mero acontecer dentro del desarrollo de la expresión creadora contemporánea.

El surrealismo bien podríamos reconocerlo como uno de los movimientos expresivos más difíciles de encarar en el proceso vital del individuo en la búsqueda de una autonomía de la creación. Retrotrayéndonos a la vida de muchos de sus integrantes podemos observar hasta qué punto el surrealismo fue algo más complejo que una mera forma de encarar el hecho literario y darnos cuenta de que constituyó una actitud vital.

En el plano de los estudios que sobre el surrealismo se han hecho en cuanto a su repercusión en otros países que no fueran Francia, debemos destacar éste, *México y el surrealismo,* realizado por el profesor Schneider, de la Universidad de Rutges en Nueva Jersey. Este trabajo se nos presenta como el fruto de una dedicación consciente a un tema que no se circunscribe solamente a la expresión literaria, sino que compromete, como hemos dicho antes, todo un proceso creador en sus más variadas vertientes expresivas. En este libro el profesor Schneider revisa y sitúa con auténtica claridad la importancia y significación que el surrealismo tuvo en México. Fuera de este hecho está la forma como, partiendo de un hecho geográfico en sí, en este caso México, el autor de este excelente trabajo logra darle una proyección valorativa que abarca la génesis y desarrollo del movimiento surrealista en toda su amplitud.

Un excelente estudio que viene a contribuir de manera eficaz al más amplio conocimiento de una realidad expresiva incuestionable dentro del proceso de aprehensión de un acontecer creador, tal vez el más significativo en lo que va de siglo.—*G. P.*

AGUSTIN MILLARES CARLO: *Bibliografía de Andrés Bello.* Edición Fundación Universitaria Española. Madrid, 1978.

Nos toca reseñar en esta ocasión la tercera edición del ensayo bibliográfico sobre la obra del insigne polígrafo venezolano. Es este ensayo un trabajo exhaustivo de Agustín Millares, que abarca en toda la amplitud posible la referencia de este dilatado campo de preocupaciones intelectuales que marcaron la vida de Andrés Bello, sin lugar a duda una de las personalidades más importantes de su tiempo en el desarrollo del espíritu sudamericano.

Andrés Bello en su obra, concreta de manera clara, todas las preocupaciones que surgen en los momentos en que se están conformando y delimitando muchas de las que serán las características y

problemáticas de un continente. De aquí deriva el interés de este ensayo, ya que al revisar los trabajos de Bello, por ejemplo, sobre las relaciones internacionales, y muy en especial las de los pueblos de sudamérica con los Estados Unidos de Norteamérica, podemos calibrar en alguna medida el hecho consecuencial de unos acontecimientos que se proyectarán hasta el presente. La visión de Andrés Bello en estos aspectos fue de una claridad meridiana, los cuales, si bien se encontraban generados por factores inmediatos, la verdad es que él los veía en una proyección de futuro, con la perfecta lucidez del pensador que calibra la realidad de unos hechos de acuerdo con un desarrollo histórico conflictivo. Esto es en cuanto a los innumerables trabajos polémicos y los que tienen relación con aspectos generales dentro de la amplia gama de preocupaciones del gran polígrafo.

En otro aspecto tenemos en esta bibliografía la pormenorizada referencia a su obra literaria, que debemos reconocer de gran importancia dentro del panorama inicial de las letras sudamericanas. Otra parte importante de este libro es la que hace referencia a la obra escrita sobre Andrés Bello. Para dar una idea clara sobre el trabajo del profesor Agustín Millares, citaremos en esta ocasión su índice general en todas sus partes: Nota preliminar. Bibliografía A: Obras completas, compilaciones parciales, Antologías, Colecciones poéticas, Traducciones. Registro alfabético de títulos de la producción de Andrés Bello. Bibliografía B: I. Fuentes bibliográficas. II. Bibliografía sobre Andrés Bello. Adiciones y correcciones, e Indice onomástico. Pensamos que es este un trabajo de gran importancia para el estudioso, tanto desde el punto de vista lingüístico como el histórico.—*G. P.*

JUAN BARROSO VIII: *«Realismo mágico» y «lo real maravilloso» en El reino de este mundo y El Siglo de las luces.* Ediciones Universal. Miami, Florida. USA.

Pensamos que se halla fuera de toda duda el hecho que nos encontramos inmersos, con relación al fenómeno literario latinoamericano, en un mar de definiciones y terminologías que muchas veces, por no decir que la mayoría, ofuscan más que esclarecen. El cúmulo de terminologías pareciera ser producto de un deseo por querer situar a algunos autores y sus obras dentro de lo que en un principio se entendió como un hecho desmembrado del desarrollo lógico del proceso literario sudamericano.

Está claro que si se veía a los escritores del llamado *boom* como un fenómeno aislado de su contexto histórico-expresivo, las miras de los críticos tenían por fuerza que derivar hacia la búsqueda de unas

definiciones que hicieran posible la situación y caracterización del fenómeno literario que se entendía como sorpresivo y autónomo. Ultimamente una serie de estudios, más unidos a la realidad valorativa que al espejismo, han venido a poner de manifiesto que el llamado *boom* no encerraba su más significativo interés expresivo en su carácter de hecho literario surgido de una aparente condición «adánica» de las letras sudamericanas. Por el contrario, debemos reconocer que todos los integrantes del *boom* deben ser estudiados y valorados en cuanto constituían una proyección de una serie de influencias y asimilaciones perfectamente integradas a un hecho expresivo.

Entre este mar de definiciones y etiquetas se hallan el término *realismo mágico* empleado en innumerables ocasiones para catalogar la obra y el sentido expresivo de Alejo Carpentier, entre otros narradores sudamericanos. El trabajo del profesor Juan Barroso es de indudable valor, no solamente para el crítico, ya que viene a aportar una serie de consideraciones aclaratorias sobre el empleo de este término con respecto a la obra del cubano. No cabe duda que «en la actual confusión existente en la crítica literaria latinoamericana sobre el *realismo mágico* se carece, hasta el presente, de un estudio que muestre paladinamente la estrecha relación y diferencia que prevalece entre el término *realismo mágico* y el carpenteriano de *lo real maravilloso.* En el trabajo de Juan Barroso VIII asistimos a un riguroso proceso de esclarecimiento, de una importancia decisiva para el conocimiento del fenómeno literario carpenteriano en particular, y el latinoamericano en su acepción más amplia.—*GALVARINO PLAZA (calle Fuente del Saz, 5, 3-B. MADRID - 16).*

LECTURA DE REVISTAS

Zona Franca que durante años fue un espejo de la cultura del continente iberoamericano y en especial de la nutrida producción de Venezuela, ha iniciado su tercera época con el número correspondiente al bimestre mayo-junio de 1977. Codirigida ahora por Juan Liscano y Alejandro Oliveros, tiene como jefe de redacción al ensayista y poeta cubano Julio E. Miranda, reciente autor de un destacable volumen poético: *Maquillando el cadáver de la revolución.* Liscano —como se sabe—, además de ensayista y uno de los poetas más notorios de su país (autor, entre otros, de *Tierra muerta de sed, Nombrar contra el tiempo, Los nuevos días* y *Animalancia)* ha sido el di-

rector de *Zona Franca* desde su fundación número uno en 1964. Alejandro Oliveros, también poeta *(Espacios)* comanda por su parte la revista *Poesía,* editada por la Universidad de Carabobo.

Con un buen criterio, tal como lo han hecho las mejores revistas literarias de todas las épocas, *Zona Franca,* sin descuidar el espacio necesario a la literatura venezolana, cobija en sus páginas el pulso cultural de todo el mundo, poniendo especial dedicación en el de habla hispana.

No es casual que sean tres poetas quienes se encuentren al frente de la publicación, y ello se advierte en que la poesía —generalmente relegada a espacios mínimos que a veces parecen mantenerse casi por compromiso— tiene un lugar destacado en cada una de las entregas, con muestras que indican el rigor de los encargados de efectuar la selección de los materiales. Incluso una buena parte de los ensayos aparecidos en los seis primeros números están también dedicados a poetas o a experiencias que —como la de la revista cubana *Orígenes*— tienen una directa relación con la poesía. Los nombres de Robert Lowell, Constantino Cavafy, Ezra Pound, Rubén Darío, han aparecido en las páginas de esta nueva época de *Zona Franca* desde las primeras entregas. Por su parte, los poemas de Gonzalo Rojas (uno impecable titulado «Papiro mortuorio»), Hugo García Robles, Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Madariaga, Joao Cabral de Melo Neto, Horacio Armani, Eugenio Montejo, publicados en este primer año de la resurrección, denotan un indiscutible nivel de calidad, ajeno por completo a sectarismos de tendencias, modas o escuelas literarias.

Entre los muchos trabajos que merecen destacarse en estas seis entregas (la última corresponde al número de marzo-abril de 1978) y sin que ello implique un termómetro valorativo, sino, sencillamente, un muestreo arbitrario que permita al lector una idea de los materiales editados, pueden recordarse, además del mencionado homenaje a Robert Lowell (núm. 1): el autorreportaje de Manuel Puig «La génesis de una literatura», seguido por un preciso análisis de la obra del autor de *Boquitas pintadas* de Julio Miranda (núm. 1); del mismo Miranda su trabajo «Sobre la novela policíaca como género político» y su nota sobre Oscar Wilde; el ensayo de Luis Masci «*Oscuro,* algunas claves de la poética de Gonzalo Rojas», que ayuda a una más amplia comprensión del creador de *Contra la muerte* (núm. 3); el trabajo de Hans Magnus Enzesberger «Problema: la izquierda y la autocensura (núm. 4); la aproximación a las revistas literarias y su función en la vida de la cultura debida a Alejandro Oliveros (núm. 4); «Los años de *Orígenes:* una muchacha llamada Milagro» de Lorenzo García Vega (núm. 4), y el relato de Félix Grande «El individuo aquél» (núm. 5).

La publicación cuenta con una nutrida sección bibliográfica donde se puede lograr un panorama bastante amplio de la producción editorial venezolana. Una útil reseña de revistas completa cada número.

* * *

Aunque el exilio no es una exclusividad del siglo XX, durante la presente centuria las varias experiencias masivas lo han convertido en una dolorosa característica de nuestro tiempo. El de los judíos que huían de la barbarie nazi, el de los españoles derrotados a comienzos del treinta y nueve y el más reciente de aquellos que han debido escapar de sus países para eludir la brutal represión de las sangrientas dictaduras del Cono Sur, han signado con ribetes dramáticos la historia cultural de los últimos cincuenta años.

Los más antiguos legisladores sabían que el destierro era una de las peores penas que se podían infringir a un hombre. Y no se equivocaban: la distancia de los sitios queridos y familiares y la imposibilidad del regreso, ahonda el desarraigo; podrían cubrirse bibliotecas con lo que se ha escrito sobre el tema. Pero también resulta habitual (salvo excepciones como la recordada *Romance,* publicada en México por un grupo de escritores españoles republicanos) que las revistas de exiliados incurran en algunos defectos comunes: dogmatismo ideológico, temática machaconamente propagandística, y una tendencia al libelo que por lo general anula cualquier posibilidad de alcanzar un nivel artístico aceptable.

La revista trimestral *Literatura Chilena en el Exilio,* dirigida desde California por el poeta, narrador y ensayista Fernando Alegría (que ya ha dado a conocer seis números) no cae en ninguna de esas trampas. Es —fundamentalmente— una publicación encargada de recopilar parte de lo mejor que producen las letras de Chile en este momento, con una impecable presentación, sobriamente diagramada y sin textos panfletarios.

Pero sus páginas recogen —como no podía ni debía ser de otra manera— aspectos de la experiencia padecida desde septiembre de 1973 por el país «de la loca geografía», como lo calificó Benjamín Soubercaseaux. Las notas, los testimonios, los poemas, rescatan imágenes, sucesos, dolorosas aristas de la experiencia sufrida por Chile a partir del golpe militar que derrocó al presidente Salvador Allende.

Haber recopilado crónicas y testimonios de este período representa, también, una forma de colaborar con el archivo de la memoria colectiva e impedir que esos trágicos padecimientos pueden, con el tiempo, hundirse en el olvido. Y esa es una de las tareas —y no la menor— de la literatura.

A lo largo de los seis números publicados se pueden elegir varios textos notables. En la entrega número 1: el cuento «El mar» de Poli Délano, contenido y casi ascético en su lenguaje; un texto del novelista Luis Domínguez «Argumentos»; el sobrecogedor recuerdo de un degradante e inútil interrogatorio militar firmado por Hernán Valdés; una colección de textos en homenaje a Neruda que recuerda sus últimos momentos, donde se destacan los de Gonzalo Rojas y Armando Cassígoli.

En los restantes números —dentro de un parejo nivel de calidad— interesan especialmente los trabajos: «Violeta Parra y la cultura popular chilena» de Juan Armando Epple (núm. 2); «El 11 de septiembre en La Moneda» de René Largo Farías (núm. 2); «Día de muertos» de Armando Cassígoli (núm. 2); un preciso análisis de la vida y la obra de Manuel Rojas, de Fernando Alegría (núm. 3); «Tripulantes de la niebla», firmada con el seudónimo Juan Rojas (núm. 3); el conmovedor «Somos cinco mil», último poema escrito por Víctor Jara en el Estadio Nacional de Santiago pocas horas antes de ser asesinado; el discurso final de Salvador Allende en La Moneda en la mañana del día del golpe militar y el testamento de Orlando Letelier, aparecido en *The New York Times,* casi simultáneamente con su muerte (núm. 4); un ilustrativo y erudito ensayo de Jaime Concha sobre «La actual poesía chilena», que abarca las últimas cinco décadas en una rápida revisión (núm. 4); el homenaje a Vicente Huidobro a los treinta años de su muerte (núm. 5); algunos textos nostálgicos sobre el Santiago antiguo escritos por el director de la revista y numerosos poemas salpicados a lo largo de este primer año de vida, debidos, entre otros, a Gonzalo Rojas, Hernán Lavín Cerda, Oscar Hahn, Raúl Barrientos, David Valjalo (quien es a la vez editor de la revista), Omar Lara, Efraín Barquero, Mahfud Massis y algunos que, por residir en Chile, deben mantener su nombre en el anonimato tras seudónimos. Entre ellos, al azar, se pueden elegir unos versos de Gonzalo Millán de su poema «Correspondencia»: *Del sur dolorosamente lejos / vienen atados y quedos / a romper la rutina de aquí / que hiela y rutila. / En un camión llegan / y son descargados / amigos muertos / en sacos de correo.*

En el futuro, cada vez que se pretenda indagar sobre el testimonio que han dado los escritores de Chile en estos años, tendrá que recurrirse a la colección de «Literatura Chilena en el Exilio» como un documento insoslayable para el estudio de la historia —hoy dramática— de la cultura de ese país sudamericano.—*H. S.*