BRUJULA DE ACTUALIDAD

LA SOCIOLOGIA RELIGIOSA

No abundan entre nosotros los estudios de sociología. Actualmente, el campo se va, por fortuna, cubriendo con las aportaciones de los estudiosos que marcan una pauta y están en la vanguardia de los movimientos europeos de esta ciencia, conociendo sus direcciones y mostrando, incluso, su efectiva aportación a ellas. Conde, Gómez Arboleya, Fraga, Sánchez Agesta, Perpiñá, etc., representan, entre otros, no ya esperanzas, sino efectivas realidades en el terreno sociológico y dentro de nuestra patria.

Pero existe una parcela de la sociología—la religiosa—completa, o casi complementamente, abandonada en nuestro ámbito. Hasta ahora, sólo determinados estudios de carácter parcial, frecuentemente pastorales, pueden señalarse como contribuciones en este sentido. Pero una obra hecha con rigor y carácter científicos, con método propio y perfecta comprensión de lo que exige la ciencia, no había, en materia de sociología religiosa, en España. Por eso hemos de alegrarnos extraordinariamente de la publicación de este libro del doctor Iribarren: *Introducción a la sociología religiosa*, que supone, sin duda, una entrega de primera fila al conocimiento de la realidad o, mejor todavía, un inapreciable instrumento para el conocimiento de ésta (1).

La obra del doctor Iribarren responde a las más depuradas exigencias de la moderna sociología, y puede insertarse dentro de sus corrientes. En el terreno religioso no son muy frecuentes los estudios sociológicos, aun cuando sea éste un aspecto tentador para cuantos hacen de la realidad social su preocupación y motivo de su estudio. La menor dedicación a este problema puede tener su explicación en el hecho mismo de su inaccesibilidad. Sin que esto implique desconocer, por otro lado, la serie riquísima de manifestaciones y estudios que sobre lo religioso como tal se han llevado a cabo por historiadores, etnólogos, antropólogos y cultivadores de otras ciencias. Mas no desde un punto de vista estrictamente sociológico, pues la sociología religiosa es, en tal sentido, más moderna que la sociología. Y ésta es bien moderna.

La religión es, posiblemente, el primer fenómeno que se presenta ante el hombre como una realidad interrogante. Surge, ante él, como fruto de una inquietud o búsqueda de una solución que

---

(1) Doctor Jesús Iribarren: *Introducción a la sociología religiosa*. Madrid, 1955.

satisfaga la angustiosa pregunta del más allá. De ahí que, en cierto modo, esta cuestión predetermine las demás en la vida del hombre. Pero sin perder de vista que hay un conjunto de factores —geografía, política, situación—que influyen a su vez, y en alto grado, sobre el hecho de la vida religiosa de un pueblo. Esto lo ha tenido en cuenta, desde el punto de vista sociológico, el doctor Iribarren para analizar con detenimiento cada uno de los diferentes aspectos en que se resuelve un problema en tan alto grado sugestivo e importante como el de la vida religiosa.

El libro a que nos estamos refiriendo enraíza en una postura de auténtica significación científica. No desconoce las aportaciones de quienes han hecho sociología de la religión, bien por el camino de la inserción de lo religioso en el plano genérico de la sociología—Gurvich, por ejemplo; Ogburn y Nimkoff, desde otro plano diferente—, bien tratando directamente el problema con método y significación sociológicos—así, Durkheim, Köninck, Troeltsch, Max Weber, Wach, etc.—. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que la sociología no es la Historia, y que, en consecuencia, no deben ser confundidos los distintos objetivos de una y otra. En este sentido, si la sociología religiosa está aún en sus comienzos, la historia de las religiones es una ciencia que puede ofrecer ya realidades más efectivas. Los nombres de Pinard de la Baullaye, Haydon, Hirschman—no propiamente historiador—, Foot More y Chantepie de la Saussaye son, en este aspecto, suficientemente expresivos. Otros podrían reseñarse con valor análogo.

Cuanto acabamos de decir nos viene a consideración pensando, con ello, en que la obra que comentamos es, desde luego, un manual claro y sucinto, en el que se abordan los problemas fundamentales de una sociología religiosa; pero en el que esos problemas se tratan con un rigor en su análisis y una penetración en sus consecuencias tales, que lo ponen a cubierto de toda acusación de superficialidad. Podrán existir afirmaciones más o menos discutibles; pero no cabe duda de que la discusión habrá de mantenerse en un nivel de elevado conocimiento del problema, tal y como lo exige la dignidad con que están enjuiciados y expuestos los diversos aspectos en este volumen contenidos, lo mejor, sin duda, de cuanto en este campo se ha hecho entre nosotros. La claridad de la explicación, el dominio sencillo de las cuestiones fijadas, la exactitud de su alcance y el encuadramiento de los distintos problemas encerrados hacen de esta obra—*Introducción a la sociología religiosa*—un eficacísimo instrumento de trabajo para cuan-

tos se sientan preocupados por las múltiples incitaciones que aquélla plantea y sugiere. Máxime con la ayuda que supone la parte segunda—de índole práctica—, en la que se contienen unas nociones de estadística y sobre el método de encuesta, advirtiendo acerca de sus peligros y de los riesgos en que cabe incurrir por exceso de confianza en sus resultados.

MANUEL ALONSO GARCÍA

ACTUALIDAD CULTURAL EUROPEA

Muchos de los testigos más importantes de lo que se llamó "el fin de la civilización burguesa" o, por lo menos, su crepúsculo, han dejado durante estos últimos años de pertenecer al mundo de los vivos. Entre ellos, Benedetto Croce, André Gide, Santayana, Bernard Shaw y Knut Hamsun. En el pasado mes de agosto tocó al novelista Thomas Mann concluir su ciclo vital y creador, para dejar entre nosotros, como una esencia de sí mismo, una obra de impresionante unidad y de profundas resonancias literarias y filosóficas. Entre los grandes novelistas de nuestro siglo, Thomas Mann cuenta entre aquellos que no intentaron sólo representar el mundo en el que vivían, según el modelo naturalista. El novelista alemán *pensó su tiempo* y trató, más allá de los personajes y de las situaciones, de comprender y explicar la compleja realidad que lo rodeaba. *La montaña mágica*, la novela más conocida del gran escritor alemán, es el ejemplo típico de esta tendencia, cuyo fin es el de transformar un género literario en un medio o técnica del conocimiento. En el concepto de Thomas Mann, el sanatorio para tuberculosos, dentro del cual se desarrolla *La montaña mágica*, simboliza la decadencia de una sociedad profundamente corrompida, en la cual el joven liberal Castorp trata de esclarecer sus dudas y de comprender a sus dos compañeros de sufrimiento: el reaccionario Naphta, de origen judío, y el revolucionario italiano Settembrini. En *La muerte en Venecia*, el escritor parece concentrar los símbolos de una agonía, la de la cultura artística del esteticismo, tan en boga a principios del siglo. En su reciente *Doctor Fausto*, Thomas Mann representó, en fin, el drama del optimismo

romántico y burgués, sintetizado por la figura de un compositor alemán imaginario, el cual, dándose cuenta de que las fuentes de la tradición y las de la esperanza están agotadas, recurre a la ayuda del demonio para llegar al primitivismo musical y para autodestruirse en una especie de apoteosis blasfematoria.

Son estos libros las obras más importantes de Thomas Mann, y no es difícil encontrar en ellas todo el derrotero de la civilización, tal como se había perfilado a lo largo del siglo XIX y como había llegado hasta nosotros: algo cansado y algo pesimista, como todas las cosas que cobran con el tiempo el color del crepúsculo. Pero esto no quiere decir que el autor de *La montaña mágica* reniega de su tiempo y de las ideas que lo animaron. Al contrario, en todos sus libros, hasta en los más críticos, en los que la civilización coincide casi con una agonía corporal, no deja de percibirse el orgullo de pertenecerle. Cargada de culpas y de errores, esta civilización burguesa del siglo XIX, que, a través del romanticismo, había querido alzarse hasta Dios y sobrepasarlo, tuvo también sus méritos: creó muchas obras de arte e hizo dar un enorme paso hacia adelante al progreso y a la cultura. Lo que produjo su rápido derrumbe fué su excesivo optimismo y su convicción de que, una vez comprobada la muerte de Dios, el hombre ya no tenía límites ni el universo secretos. Al darse cuenta de que Dios no había muerto y de que los secretos del mundo no dependían sólo de la perfección de un bisturí o de una fórmula química, la fe del hombre en sí mismo empezó a aflojarse, para transformarse, con los pensadores de principios de siglo, en verdadero pesimismo. Spengler puede explicarnos al mismo tiempo la literatura de Thomas Mann y la pintura de Picasso. El deseo de volver a lo primitivo, una vez agotadas las esperanzas; el afán de pedir a la magia y al demonio lo que la ciencia no nos había inmediatamente entregado, constituye el drama del romanticismo, en la filosofía como en la política, en la literatura como en el arte. Thomas Mann comprendió este drama y, a través de su obra, lo entregó humildemente a la eternidad.

* * *

Está de moda investigar detenidamente la vida privada de los grandes hombres; poner bien de relieve los detalles menos importantes y, si es posible, los más sucios; escribir todo un libro sobre esta base seudocientífica, y concluir de la siguiente manera: Tal

héroe, o genio, ha sido un débil, un vicioso o un loco; ¿qué importancia pueden tener para nosotros sus gestas o sus obras?

Sin embargo, es éste un mal camino, y si seguimos todavía un largo rato por él, llegaremos pronto a renegar de todo el pasado y de toda la Historia, para quedarnos solos en medio del tiempo, maduros para caer en las garras de cualquier magia política, enemiga de la Historia en general y de la nuestra en especial.

Hace un año más o menos, la opinión pública británica había sido conmovida por un libro que deshacía la leyenda del coronel Lawrence, el héroe de Arabia y el escritor genial que había dado a su vida un sentido más que político, al llevarla a la literatura bajo el título de *Los siete pilares de la sabiduría*. Recientemente, un historiador francés escribió un libro para destruir el mito de Napoleón. Los periódicos nos traen ahora la noticia de que dos escritores ingleses, la familia Sterba, escribieron una nueva biografía de Beethoven, para demostrar que, durante toda su vida, el mayor compositor del siglo pasado no había hecho más que dedicarse a los pequeños problemas de una herencia, de un hijo adoptivo, de sus hermanos, de miles de cosas sin importancia, que transforman al autor de la *Novena sinfonía* en un individuo mediocre e insignificante, compositor por casualidad de la obra musical más profunda y gigantesca que jamás produjo un ser humano.

Es verdad que el siglo pasado había otorgado al genio calidades divinas y había hecho de la biografía de los hombres ilustres una verdadera hagiografía. El culto del genio se había vuelto idolatría. Pero la manía de nuestros contemporáneos, dedicados a escudriñar en los archivos para sacar a la luz el polvo de los siglos, estudiarlo con el microscopio y llegar a la conclusión de que un gran escritor está compuesto por los mismos materiales que la mujer que todos los días le barría la habitación, esto tampoco es justo y tampoco es científico. Porque, en este caso, de la vida de los grandes hombres se llega a eliminar lo esencial, o sea su obra. Las pasiones humanas son siempre iguales a sí mismas. Todos somos capaces de amar y de odiar, de hacer el bien y el mal, de robar y de matar, de creer en Dios o de rebelarnos. Pero con esto no se hace la Historia. Lo que pocos pueden y lo poco que queda es la obra: la catedral, la sinfonía, el gesto heroico, el descubrimiento. El camino de los hombres sigue en la sombra benéfica de aquellos pocos héroes que nos han revelado, a través de sus obras, el sentido de la vida y el deseo del progreso. Negar su fuerza creadora, guiándose por los documentos en que consten sus actua-

ciones, por los certificados médicos o los pleitos que han acompañado su existencia terrenal, es confundir la investigación con una campaña en contra de la Humanidad. El mundo no sólo está amenazado por la bomba atómica, sino también por los devoradores de documentos.

* * *

Henri de Montherlant ocupa hoy en Francia el mismo lugar que Ernst Jünger ocupa en Alemania en el mundo de las letras. A pesar de su actitud durante la última guerra y de los libros que la acompañaron, Montherlant es el nombre más prestigioso que Francia brinda a las letras contemporáneas tanto en la prosa literaria como en el teatro. Recientemente han sido publicadas en París las obras completas del autor de *Servicio inútil* y de *La reina muerta*.

Montherlant es un solitario. Sus personajes lo son también, no tanto en el sentido de que se aíslan en un ambiente sin comunicaciones con el resto del mundo, cuanto en el de que sus acciones no nos interesan directamente, dejándonos indiferentes e interesándonos sólo en la medida en que el arte del escritor sabe envolvernos en sus embrujos. La crítica ha puesto varias veces de relieve "la retórica" de Montherlant, y el autor mismo se ha defendido en contra de esta palabra, que vaciaba su obra de cualquier vida y pasión.

Es innegable el hecho de que Montherlant es un "retor", el mayor quizá de nuestro tiempo; pero este calificativo no tiene en sí ninguna intención peyorativa. Sus novelas, como su teatro, son convencedoras; esto nadie lo puede negar. Lo que les falta es la *contemporaneidad* de las pasiones que agitan a sus héroes. Si observamos la manera en que otros grandes escritores de nuestro tiempo logran hacernos partícipes directos de sus fábulas, de interesarnos más allá de la lectura o del espectáculo, nos percatamos en seguida de la diferencia que hay entre Bernanos, Malraux o Eliot y la obra de Montherlant. Mientras los demás se encuentran integrados en el drama de nuestro tiempo y participan en la aventura en que todos participamos en alguna que otra medida, el autor de *La reina muerta* tiene una concepción literaria de la literatura; esto es, una concepción que separa por completo la literatura de la filosofía, de la sociología o del psicoanálisis. Su visión del mundo es puramente estética, inseparable de sus dones de escritor.

Lo que le preocupa visiblemente es buscar un estilo de vida, nunca una moral.

El mundo de hoy está obsesionado por la conquista de la libertad, por los angustiosos problemas creados en el hombre por el dolor, el destierro, la opresión, por un nuevo descubrimiento de Dios. Somos unas generaciones torturadas por una infinidad de temas, que una realidad humana *universal* nos brinda a cada instante con una agresividad que no permite ninguna deserción, ningún aislamiento. El escritor no es más que un viajante solitario. No se trata más que de tomar actitudes estéticas ante las cosas que nos rodean. El estilo interesa menos que una sola chispa de la verdad, de aquella verdad que nos permitirá sobrepasar la angustia, resolver de alguna manera los males que nos apremian. Un escritor de nuestro tiempo es, por consiguiente, una parte visible del inmenso drama en el que vivimos y, también, la posibilidad de una solución.

Así es como hay que interpretar lo que los críticos llamaron "la soledad de Montherlant", su desprendimiento de la actualidad, su sentido aristocrático de la vida. ¿Acaso hay países que siguen viviendo a la manera de Montherlant, aislados en el pasado, o sea en su propio estilo, que ya no es el de la Humanidad de hoy? ¿En qué medida se parecen estos países a los "celibatarios" de Montherlant? ¿Podría, en fin, llamarse *neutralismo* esta actitud, que es, para los que la adoptan, un callejón sin salida?

* * *

El Museo de Bellas Artes de Lausana (Suiza) ha organizado durante el pasado verano una Exposición, cuyo tema ha sido: "El movimiento en el arte contemporáneo, desde el futurismo hasta el arte abstracto." La Exposición ha tenido mucho éxito, y los críticos de arte han aprovechado la ocasión para tratar de vencer las últimas resistencias del gran público ante las obras, muchas veces incomprensibles, del arte actual. ¿Qué es lo que este arte quiere decir? ¿Cuál es su mensaje? ¿Cuáles son sus orígenes?

Para comprenderlo hay que saber desde el principio que el arte contemporáneo no tiene nada de común con el espíritu del Renacimiento. No es, pues, un arte dedicado a buscar la perfección de las formas, la estática belleza del cuerpo humano en la inmovilidad del retrato o en la configuración ideal de un paisaje tal como

lo contemplan los ojos. El arte moderno ha pensado la actividad humana; la ha limpiado de todos sus adornos y ha llegado a la conclusión de que lo que caracteriza al hombre de hoy es *el movimiento* y, en el movimiento, la velocidad. Se trata, pues, de una nueva concepción del espacio, cuyos primeros signos anticipadores pueden ser encontrados en el impresionismo, pero cuyos principios fueron formulados por el escritor italiano Marinetti en su famoso *Manifiesto del futurismo,* aparecido en 1909. En el *Manifiesto técnico del futurismo,* firmado algunos años más tarde por Carrá, Russolo, Balla y Severini, leemos estas líneas significativas: "Todo se agita, todo se mueve, todo corre, todo se desenvuelve rápidamente. Una figura no se queda nunca inmóvil ante nosotros, sino que aparece y desaparece continuamente. Debido a la persistencia de la imagen en la retina, las cosas en movimiento se multiplican, se deforman, se suceden como unas vibraciones en el espacio que ellas recorren. Así, un caballo que corre no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares. Nosotros proclamamos que el movimiento y la luz destruyen la materialidad de las cosas."

La moral futurista, pensaban los pintores que apoyaron a Marinetti, salvará al hombre de la descomposición provocada por la lentitud, el recuerdo, el análisis, el reposo y la costumbre. La energía humana, concentrada en la velocidad, dominará el espacio y el tiempo. La velocidad es, por consiguiente, *pura,* mientras la lentitud, relacionada con todo lo que es análisis tradicional, es *inmunda.* He aquí la moral del arte contemporáneo, cuya última fase ha sido denominada *arte abstracto,* y cuya definición es muy sencilla: el arte abstracto es todo arte que no contiene en sí ninguna evocación de la realidad.

No sabemos si el drama del hombre será resuelto por el arte abstracto. Lo que sí merece la pena de ser meditado es su manera de pensar el hombre en cuanto movimiento, o sea en cuanto posibilidad de sobrepasarse. Igual que la novela de Thomas Mann, la pintura abstracta, y con ella todo arte y en todos los tiempos, es un medio del conocimiento, un paso más hacia la luz de la verdad.

VINTILA HORIA

LA CATIRA, NOVELA DE CAMILO JOSE CELA

¿Qué es una novela? Esta pregunta, aunque la cosa empiece por resultarnos paradójica, no ha sido contestada nunca por ninguno de los muchos lectores y críticos literarios que se aplican con toda la diligencia posible a privar del título de novela lo que como tal se ofrece. Como siempre ocurre en tales casos, nadie se atreve a exponer una definición de la novela; pero todo el mundo sabe distinguir, sin lugar a dudas, lo que *no* es una novela. Y entonces se hace inevitable la pregunta: ¿Qué es una novela? ¿Por qué tal obra literaria *no* es una novela?

En el caso de Camilo José Cela, esta especie de entredicho tiene trastienda, oculta una especie de mensaje cifrado. Como nadie hay tan necio que se atreva a negar las privilegiadísimas dotes de escritor que Cela lleva, desde la cuna, en la mochila, como cosa que hay que encontrar a punto cada día, entonces se echa mano de la inocente estratagema de negarle el raro título de novelista. Como si después de una frase pudiera quedar un novelista menos en el mundo. Quisiera contar con tiempo y espacio suficientes para arremeter de una vez contra esto. Pero, como ahora no es posible, me limitaré a hacer unas brevísimas consideraciones sobre esta reciente extraordinaria novela del gran escritor (1).

Y empiezo por una pregunta, que, al fin y al cabo, es la suprema manera de saber: ¿Qué falta—o que sobra—en *La catira* para que pueda ser considerada como novela, y una novela fuera de las estrecheces de la medianía? No se podrá decir, desde luego, que no hay auténtica presencia de la realidad que crea; no se podrá decir que la realidad creada no es una realidad concreta y patente, percibida directamente y no a través de alusiones y referencias. Tampoco se podrá negar que, al volver la última página de *La catira*, echamos de nuevo el cierre a un mundo completo y aparte, al que sólo habíamos podido llegar por obra y gracia del novelista; un mundo poblado de muchos y muy específicos personajes, que, por no carecer de nada, hasta llevan encima un nombre completo, con calificación étnica o regional y todo. Gentes como el mestizo Pedro Apóstol Taborda o el gallego Evaristo Sarela Pazos no se nos despintan ya, después de registrado su nom-

(1) Camilo José Cela: *Historias de Venezuela. La catira.* Editorial Noguer, S. A. Barcelona, 1955.

bre (2). Y ¿quién dijo que la novela es arte de aventuras y no arte de figuras? "Más bien que inventar tramas por sí mismas interesantes (cosa prácticamente imposible), idear personas atractivas." Así pontificaba, hace ya muchos años, el gran Ortega y Gasset. Que venga alguien y lo mejore, y me atendré a lo que el recién llegado escriba.

¿Son atractivas o no lo son las figuras que pueblan el bien delimitado mundo de *La catira?* Y no sólo atractivas, sino "abiertas": hombres y mujeres de quienes—al final—lo sabemos todo; hechos que ocurren en una realidad inmediata, al alcance de nuestros ojos, sin que el magín del lector tenga que intervenir apenas. Cierto que el argumento como tal casi no existe, que es no más que el quebradizo cordón umbilical para que el sentido de la novela no se pierda en múltiples retazos, sino que se apoye y acreciente página a página hasta darnos la clave, el íntimo resorte que ilumina ese aparentemente alocado ir y venir de esos hombres, la expectante y casi pasiva espera de todas esas pobres mujeres. De todas, excepto una: Pipía Sánchez. Una mujer aparte, que guarda en sí misma buena parte del secreto que la novela viene a comunicarnos: esa corza, esa loba, ese tigre, esa mujer atormentada, esa perentoria constancia luchando con lo efímero sobre la misma tierra. Desde ahora, una de las más fascinantes mujeres de la literatura universal.

Por lo demás, ¿se ha reparado en la economía de caracterización necesaria para comunicarnos en tan pocas páginas la pura presencia de decenas de personas, todas máximamente individualizadas, como pudieran estar en un Velázquez? Cela apura hasta el límite todos los numerosos recursos técnicos válidos al novelista, que son muchos los que maneja, y sabe elegir en cada momento el más adecuado. Y siempre dentro de los más estrictos cánones del novelar (3), con absoluta conciencia de que, en definitiva, la

---

(2) La insistente manera de recalcar el mágico valor del nombre obedece, sin duda, a una poderosa intuición. El nombre lo es todo, casi todo, para las personas, y hasta para las cosas palpita ese hálito religioso, esa luminosa aureola que va siempre tras el nombre. En el principio fué el nombre, y el nombre lo preside todo. "Nombrar una cosa—escribió D'Ors—, ¿no es la manera más eficaz de poseerla?" No es extraño, por ello, que Cela nos hable de "bautismo" (pág. 405) al referirse al modo de designar un animal, o encuentre "desproporcionado a su ruin estampa" el nombre de un caballo. De ahí que las personas lleven nombre de pila y dos apellidos, y aun a veces, por si esto fuera poco, un apelativo por añadidura: "el indio Fortunato García", "el mestizo Rubén Domingo", "la negra Cándida José", etc.

(3) Caben, sin embargo, algunos leves reparos: el paso de la primera a la segunda parte, más de teatro que de novela ("entre el primer acto y el segundo transcurren quince o dieciséis años"); los posibles residuos de quien ha cul-

novela es una forma superior de conocimiento que nos revela innumerables misterios recónditos.

Sin que pierda por ello la novela, Camilo José Cela acertó a regarla desde el principio al fin con una abundosa vena poética. El talento de novelista de Cela sorteó con destreza este posible peligro de lo poemático, con indudable más destreza que en *Pabellón de reposo* o que en *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. La vida, en el mundo de *La catira*, es algo casi milagroso, y un niño, debajo del mosquitero, puede vivir "como el agua en la fuente, como la flor de la marinela, como el desorientado canto del pajarito, como el día, como las manos que tocan la tierra misma..." Pero también, muchas veces, algo cruento y doloroso, lo que hace de la memoria una fuente del dolor, un inagotable venero de agrios recuerdos. Esto entra ya en la concepción del mundo del creador Camilo José Cela (4).

Y como el trasunto de *La catira* es El Llano, de Venezuela, donde todo lo elemental y grandioso tiene su asiento, tiene que resultar por fuerza una especie de "canto general" a la grandeza de aquella tierra, desnuda de artificios. Nunca comprendí por qué esto no fué visto en la novela de Cela. Quizá porque subyace a todo el aparato externo y no es más que lo que debe ser si no se quiere arriesgar el propósito estético fundamental: una poderosa corriente interior. El deslumbramiento de Cela ante la Naturaleza americana—y ante la palabra, como luego se verá—es total. Cela "se amaniguó" sin remedio, como no podía menos de suceder, y buena prueba de ello son las numerosas descripciones, vivas de color, del paisaje llanero. Y *empatió* desde el principio, y hacia lo hondo, con aquellas gentes, a las que, a pesar de su pretendida objetividad de buen novelista, se ve que admira profundamente, y, a la postre, le inspiran una gran ternura. (Tampoco esto se vió en *La colmena*. Allí, como aquí, los árboles impiden ver el bosque.) Y exalta la entereza, la indomable voluntad del llanero, la

---

tivado también el cuento ("aquel poeta enamorado", "como se venía diciendo", más propios de un relato que de una novela); las raras y tímidas definiciones ("el vereco Nicanor Poveda le habló duro...", "la catira Pipía Sánchez aguantaba mal que se metiera nadie en sus asuntos..."), o las escasísimas interpolaciones discursivas ("en España, la palabra vagabundo, aun sin querer denotar un título de nobleza, es algo menos mala que en Venezuela"); las fechas, etcétera.

(4) Sería curioso contrastar con esta concepción de la memoria la del poeta Caballero Bonald, de sentido diametralmente opuesto: la perdición por la memoria y la salvación por la memoria vendría a resultar, poco más o menos. Al estudiar la poesía de Caballero Bonald pienso hacer una breve consideración del tema.

valentía y el apego a la tierra de aquella gente que no entiende de sutilezas, pero que, en definitiva, no trabaja "*po* la mera plata", "sino *pu* el sentimiento". Y que, en modo alguno, se aviene a ser un *veguero.*

Hay también en *La catira* un canto a la permanencia de la Naturaleza, a lo que la tierra—"esa rara sustancia", "esa sabiduría"—representa para el alocado fluir de la vida del llanero. Con la tierra no pueden los embates de la Fortuna: hasta la *jumadera* puede pasar sin apenas dejar rastro. Todo lo arrolla la exuberancia de la flora tropical, todo lo inunda de belleza. Por esto la descripción es canto.

Y para aquella Naturaleza y aquellas gentes, aquel lenguaje. La premisa no puede ser más correcta, pero nos mete de lleno en un tema muy vidrioso. No me importa que la verdad de *La catira* coincida con la verdad de El Llano; eso importará—si le importa—al que sostenga que la novela es fundamentalmente un documento. No necesito, por tanto, haber recorrido aquellas extensas sabanas para emitir un juicio crítico sobre la novela. El léxico empleado es otra cosa. Valga la razón de que no hay en España quizá una persona capaz de juzgar, con el mínimo conocimiento, el léxico, las expresiones y los singulares fenómenos morfológicos y sintácticos con que está trenzada *La catira;* que probablemente tampoco podrían emitir este juicio demasiadas personas en Venezuela. Se puede valorar la ficha, pero muy difícilmente el vocablo embutido en una frase.

A pesar de todo, desde aquí parecen excesivas las airadas protestas de la prensa caraqueña, sobre todo en relación con los pocos y poco importantes presuntos gazapos que yo he visto citados. Tampoco el asesoramiento de amigos venezolanos residentes en España me ha servido para confirmar la denuncia de adulteración aludida más arriba; todos los amigos consultados emitieron en su día el más favorable de los dictámenes. Queda todavía la credibilidad que merece Camilo José Cela después de sus veintitantos libros en neto castellano (5). Y, a la postre, el poder de capta-

---

(5) Generalmente no se tiene conciencia del volumen ya muy considerable de la obra de Camilo José Cela. Respecto a lo que se dice en el texto, recuérdese el *Viaje a la Alcarria,* 1948; *Del Miño al Bidasoa,* 1952, y la reciente edición aumentada de *El gallego y su cuadrilla,* 1955. Además, *Mesa revuelta,* 1945, y *Baraja de invenciones,* 1953.

Pero no estará de más anotar aquí los títulos fundamentales en la obra de Camilo José Cela: las cinco novelas anteriores (*La familia de Pascual Duarte,* 1942; *Pabellón de reposo,* 1944; *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes,* 1944; *La colmena,* 1951, y *Mrs. Caldwell habla con su hijo,* 1953),

ción de Cela respecto a la lengua castellana quedará bien de manifiesto, por muchos que sean los errores de hecho que se le señalen. Nadie que no tenga las asombrosas facultades que él tiene puede ni siquiera intentar una tarea semejante. Porque no son sólo 896 fichas anotadas por un escritor de genio con la paciencia y la meticulosidad de un erudito de profesión, sino que esos 896 vocablos se animan en palabras a través de una novela—indudable obra de arte—de 357 páginas. Por menos, por muchísimo menos, entraron muchos escritores menos importantes que Camilo José Cela en la Academia. Lo declaró Joaquín Calvo Sotelo el mismo día de haber ingresado (6).

Nadie ha sorprendido mejor que Cela, en nuestro tiempo, los secretos del genio de la lengua castellana; nadie ha enriquecido y elaborado su prosa con mejores influencias que él; nadie ha demostrado un más alto poder para dignificar las más comunes expresiones, para ayuntar los vocablos logrando verdaderos aciertos expresivos, para no interrumpir la fluencia de una prosa ágil y desenfadada. Tampoco ha hecho nadie más concesiones que él a los vocablos "feos", y a veces, hay que reconocerlo, sin el pie forzado de lo requerido a un escritor en un trance determinado. En esto, como en muchas cosas, está en la línea de la picaresca y de Quevedo. Pero con exceso. Es natural, por ello, que todo lo que acabo de decir se refleje en *La catira.* Los expresivos sufijos que la lengua conserva en América *(preciosura, sabrosura, sinvergüenzura, agriura);* la proliferación americana *(mujerada, demalía, tinoso,* etcétera) para enriquecer una familia de vocablos o para designar las nuevas realidades *(amaniguarse, cachapear, demostrencar, empatiar, vaquear, veguero,* etc.) o para tener siempre a mano un comodín cuando la memoria o la facultad de expresarse falla *(bichanguear, coroto, vaina);* la expresividad de algunos vocablos *(pobrecía del lugar, ingrimo y solo);* el llamar a la flora y a la fauna por su propio nombre; en fin, la "superior belleza del vocablo venezolano" y el "rancio y clásico sabor" (cfr. pág. 395) de muchas de las locuciones y refranes allí utilizados, no pudieron menos de cautivar a ese irreducible artista del lenguaje que es

---

los tomos de cuentos *(Esas nubes que pasan,* 1945; *El bonito crimen del carabinero,* 1949) y las tres colecciones de poemas *(Pisando la dudosa luz del día,* 1945; *El monasterio y las palabras,* 1945, y el *Cancionero de la Alcarria,* 1949).

(6) "...uno de los candidatos con muchos méritos para haberme vencido cien veces: el extraordinario escritor Camilo José Cela, cuya última novela, *La catira,* es un prodigio de ambientación y de lenguaje." *A B C,* de Madrid, 1 de abril de 1955.

Camilo José Cela. Y no hablemos de la entrañable comunicatividad de los diminutivos, del acercamiento que se desprende de los frecuentes vocativos *(vale, chico, patrón)*... Hasta el anglicismo *chance*, el lusitanismo *voltear*

Pero todo ello tratado con un estilo soberano y bello, mucho más rico que el de *La colmena*, aunque mucho más barroco, cargado y retorcido a veces, privado de aquella maravillosa desnudez del lenguaje de *La colmena*. Un mal acarreado sin duda por la vena poética apuntada anteriormente. La onomatopeya, el paralelo, la descripción y otras de las excelencias registradas por las viejas preceptivas literarias encuentran aquí concreciones bellas y originales. Algunos pasajes típicos son de verdadera antología. Sólo una importante censura cabe hacer: la repetición, a veces desmedida y, a lo que parece, sin ton ni son, de los sujetos (personas o cosas, pero más frecuentemente personas), de las oraciones yuxtapuestas que se intercalan en el diálogo, verdaderas batologías en ocasiones (cfr. págs. 103 y 167).

Finalmente, pues esto se alarga demasiado, dos palabras acerca de la influencia de Valle-Inclán, la menos a somorgujo de todas. Desde luego, no hay que hablar aquí de *Tirano Banderas*, de propósito y procedimiento contrarios a los de *La catira*, sino de la influencia de Valle-Inclán escritor, al que Cela extrae todo el mucho partido que se le puede extraer. Y es que, en cierto modo, son hermanos: al menos en las carencias, muy escasas, pero notorias. A más de muchas otras cosas, Cela ha tomado de Valle-Inclán los procedimientos de adjetivación ("vieja prestancia desesperada", "semejaba un doncel heroico dispuesto al más gallardo y al más inútil de los sacrificios") y hasta las "descaradas" consonancias que don Julio Casares denunció en Valle-Inclán (7) ("hermosa y monstruosa", "sus amorosos, sus mimosos, sus sentimentales y espirituales impulsos", etc.). Pero es tan compacta la prosa de Cela, y está todo tan asimilado, que antes debe merecer alabanza que reproche.

CARLOS OTERO

---

(7) *Crítica profana*, Colección Austral, 2.ª ed., pág. 54. También Valle-Inclán hubiese podido incurrir en la anfibología de la pág. 279 de *La catira*: "Superioridad", ¿de quién?

LA OBRA POSTUMA DE AMADO ALONSO (*)

Ha sido Amado Alonso uno de los mayores filólogos españoles de los tiempos modernos. Sus veinte años de labor en la Universidad de Buenos Aires, donde dirigió el Instituto de Filología; sus numerosas publicaciones, entre las que destacan *El problema de la lengua en América* (1935), *Castellano, español, idioma nacional* (1938), *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940), *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo y la gloria de don Ramiro* (1942), los dos volúmenes de *Estudios lingüísticos* publicados por la Editorial Gredos en 1951 y 1953, y el que con el título de *Materia y forma en la poesía* acaba de publicar la misma editorial, y, finalmente, su magisterio (truncado por la muerte en plena madurez) en la Universidad de Harvard, le aseguran un lugar muy importante en la escuela española de Filología, al lado de figuras de la talla de su fundador, don Ramón Menéndez Pidal, y de Américo Castro, Tomás Navarro, Dámaso Alonso, Samuel Gili y Gaya y Rafael Lapesa, que se ha encargado de completar y de disponer para la imprenta la obra en que Amado Alonso trabajaba al morir, siguiendo las indicaciones que éste le dió; circunstancia que envuelve en calor humano este riguroso estudio científico de la revolución fonética española de la época de los Felipes. Aunque en este primer tomo sólo se estudian los problemas relacionados con la *b* y la *v*, con la *d* y con la *c* y la *z*, como el método seguido habrá de ser el mismo en el estudio de los otros fonemas, el lector puede desde ahora darse cuenta de lo que será la obra terminada y de la meticulosidad con que han trabajado, tanto Amado Alonso en lo que dejó hecho, como Rafael Lapesa en lo que ha tenido que hacer para que el edificio no quedara trunco. Son las descripciones y comparaciones de los gramáticos y teóricos de lenguaje, tanto españoles como extranjeros, lo que aquí se analiza cuidadosamente, estimándose el valor de cada testimonio según las dotes de observación, la probidad científica y la experiencia en el tiempo y en el espacio que hubiera podido reunir cada autor. Lo que quiere decir que, tanto o más que el minucioso conocimiento de tantos autores, es de admirar el aquilatamiento y la criba de sus opiniones, que muchas veces no son otra cosa que la perpetuación de errores,

(*) Amado Alonso: *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, ultimado y dispuesto para la imprenta por Rafael Lapesa, t. I, Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1955.

cuya filiación se estudia o que sólo reflejan un aspecto parcial de la realidad o una realidad del todo superada. De verdadero descubrimiento puede calificarse el de que en español hubo, hasta mediados del XVI, un fonema labiodental sonoro, idéntico a la *v* italiana o francesa y a la que persiste en valenciano y en portugués del Sur. Muy curiosas son sus precisiones sobre la cronología y diversas etapas del cambio que lleva de la ç y *z* medievales, dentales, agrifadas, sorda y sonora, al sonido interdental moderno, al que, según conjeturas de Amado Alonso, se llega a mediados del XVIII, es decir, bastante después de lo que hasta ahora se venía creyendo. Por todo lo cual creemos que este libro marcará una fecha en el estudio de la historia de nuestra lengua: la de la superación de muchas hipótesis que en adelante serán sustituídas por el riguroso conocimiento de los hechos, hasta ahora perdidos en la enmarañada selva de noticias por la que nos llevan las expertas manos de Amado Alonso y de su colaborador póstumo, Rafael Lapesa.

ENRIQUE MORENO BÁEZ

MAS SOBRE EL BRASIL: POLITICA Y ECONOMIA

En números anteriores de estos CUADERNOS HISPANOAMERICANOS hemos aludido a ciertas facetas de la existencia—social y económica—del Brasil. De nuevo hay necesidad de referirse a la estructura económica de esta nación americana. Máxime cuando a las perspectivas económicas se unen matices políticos.

Ciertamente, la primera mitad del mes de abril ha sido un período de intensa actividad política y de sorprendentes desenvolvimientos. Por un lado, el jefe de la Casa Militar del Presidente, el general Juárez Távora, aceptaba el nombramiento de candidato de la Uniao Democrática Nacional para la Presidencia del país; con Munhoz da Rochal, ex gobernador de Paraná, para la vicepresidencia.

Pues bien: la candidatura del general Távora era apoyada por Jánio Quadros, gobernador del Estado de Sao Paulo, que, a su vez, había obtenido para su Estado ciertas posiciones clave del Gobierno federal.

Cuando se conocieron tales circunstancias, el ministro de Hacienda, Eugenio Gudin, y el presidente del Banco do Brasil, Clemente Mariani, presentaron su dimisión al Presidente, Cafe Filho; probablemente, a causa de que sus puestos estaban implicados en las negociaciones políticas.

Poco después de la dimisión del ministro de Justicia—por otro lado, recientemente nombrado—, doctor Marcondes Filho, se anunciaba que el ministro de Trabajo también había pedido ser relevado de sus funciones.

Como consecuencia de este cúmulo de acontecimientos, el general Távora retiró su candidatura; y la Uniao Democrática Nacional y la facción disidente del Partido Social Democrático han nombrado al doctor Etervino Lins, ex gobernador del Estado de Pernambuco.

El nuevo ministro de Finanzas, el doctor José María Whitaker, tomaba posesión de su cargo el 13 de abril. (La presidencia del Banco del Brasil ha sido ocupada por el doctor Alcides da Costa Vidigal, un jurista y comerciante de Sao Paulo.)

En esta ocasión, registremos el documento firmado por los representantes de las fuerzas armadas brasileñas—transmitido en un discurso del Presidente, radiodifundido a finales de enero—. En él se señalaba que, como responsables del mantenimiento de la ley y del orden, temían que una campaña electoral acalorada, en conjunción con *la presente crisis social y económica,* pudiera resultar altamente peligrosa.

Desde luego, ha de comprenderse que la fragmentación de las fuerzas políticas brasileñas y el sistema de representación proporcional hacen que ningún partido político sea por sí mismo lo suficientemente fuerte para mantener un Gobierno estable. Por otro lado, ante la aludida crisis económica, el Gobierno concentra sus esfuerzos sobre la recuperación económica, con especial hincapié sobre la remoción de ciertos jalones básicos de la estructura económica, entre los que pueden citarse los puertos, los ferrocarriles y la electricidad. (Recuérdense las aseveraciones del ministro de Finanzas en la Conferencia de Sao Paulo.)

Sin olvidar—detalle significativo—que, a principios de año, se creaba el Conselho Coordenador do Abastecimiento Nacional, integrado por los ministros de Justicia, Trabajo, Transporte, Agricultura, el jefe de la Casa Militar del Presidente y el presidente de la Comisión Federal de Abastecimientos y Precios.

Y, tras lo consignado, resulta interesante recoger las estimacio-

nes del profesor Gudin, explayadas con ocasión de la toma de posesión del doctor J. M.ª Whitaker. Esencialmente, hizo referencia a la disminución del nivel de las exportaciones de café del Brasil: de 9,4 millones de sacos en 1952, a 9 millones en 1953 y 5,7 millones en 1954, advirtiendo, además, que las pérdidas de dólares en el pasado año ascendían a unos 300 millones. Esto se ha traducido en una reducción en las disponibilidades de dólares para pago de las importaciones, aunque tal situación se ha visto aliviada por un préstamo quinquenal de 200 millones de dólares y un avance del Export-Import Bank de 75 millones de dólares.

Pero no se soslayen otras realidades. Respecto al panorama financiero interno, Gudin sostuvo que la elevación de los salarios mínimos en mayo del pasado año había conducido inevitablemente a un incremento en el coste de la vida. Por supuesto, la expansión del crédito bancario ha sido detenida, tanto en el Banco del Brasil como en las instituciones bancarias privadas. Por otra parte, en los tres primeros meses de 1955 han sido evitadas nuevas emisiones de billetes: éste es el aserto de Gudin. Ahora bien: espérase que las altas primas procedentes de las importaciones petrolíferas serán suficientes para financiar la próxima cosecha de café sin acudir a excesivas emisiones de billetes. Sin embargo, debe anotarse cómo este personaje brasileño no espera que puedan eludirse nuevas tiradas de billetes en todo el año 1955, si bien cuenta con que no excederán de 3.000 millones de cruceiros, una cuarta parte de los emitidos en el año 1954. Y otro punto interesante, en el sentir del profesor Gudin, es el déficit presupuesto para 1955—unos 14.000 millones de cruceiros—, muy alarmante, aparte de que el Congreso ha fallado en adoptar medidas a fin de reducirlo.

El doctor Whitaker, en una breve respuesta, no aportó indicaciones precisas en torno a los pasos que se proponía dar para resolver los problemas del país. Habló, empero, de la necesidad de reducir las tasas del interés, de manera que el Estado pueda financiar sus programas de desenvolvimiento por emisiones de títulos de la Deuda pública. También se refirió a la *confiscación en el cambio*, que, en su opinión, debía cesar.

¿Posiciones pesimistas? ¿Matices desesperanzadores? ¡Quién sabe! Unicamente recogeremos algunas apreciaciones, asaz reveladoras. Por ejemplo, el profesor A. Torres Filho, presidente de la Sociedad Agrícola Nacional, ha criticado el desequilibrio existente en el Brasil entre la agricultura y la industria. A su juicio, la industrialización era esencial, pero su progreso tenía que ser equi-

librado con el desarrollo de otras actividades nacionales. Los enormes problemas económicos y sociales de la nación brasileña se derivan del hecho de que las gentes residentes en el interior disfrutan de poco poder de compra o aun de ninguno, y muchas se hallan sin contacto con la higiene moderna y la educación. Parejamente, la renta agrícola es baja, a causa, de modo principal, de los primitivos métodos de cultivo, y debido a que no existe un adecuado sistema para la provisión de préstamos encaminados a financiar la aplicación de técnicas modernas de producción.

En esta misma ruta no hay que olvidar una de las cuestiones fundamentales de la vida económica brasileña: la erosión del suelo. Y el ministro de Agricultura, hablando—este año—en la Universidad Rural, declaró que, con un área cultivada de un 2 por 100 de la extensión total, el Brasil perdía anualmente por erosión unos 500 millones de toneladas de *superficie* del suelo. Obsérvese el carácter nómada de la agricultura brasileña: un testimonio típico lo ofrece el cultivo del café, que, habiendo agotado sucesivamente el suelo de los Estados de Río de Janeiro y Sao Paulo, se ha extendido a Paraná y al Mato Grosso y está penetrando en partes de Paraguay. Téngase presente una evidencia: esta falta de previsión ha sido reconocida, y la conservación del suelo se acepta hoy como una necesidad de la América Hispana.

LEANDRO RUBIO GARCÍA

UN ARTICULO DE AMERICO CASTRO SOBRE EL CARACTER NACIONAL EN LA FORMACION LITERARIA

Américo Castro ha hecho un análisis sobre las disparidades a que ha dado lugar la leyenda de Saladino en cada una de las tres grandes literaturas románicas: el francés, el italiano y el español, señalando la coherencia que ofrecen tales versiones si se examinan dentro de su propia literatura y si se tienen en cuenta los caracteres nacionales de esos pueblos (1). La revista *Diógenes*, que aparece con el concurso de la Unesco, recoge en sus columnas los

(1) Américo Castro: "Presencia del Sultán Saladino en las literaturas románicas", en *Diógenes*, 8. Buenos Aires, 1955. Págs. 17-43.

apuntes psicológicos de Américo Castro cuyo trabajo tuvo en cuenta las distintas fuentes literarias: el Dante, Boccaccio, Raimundo Lulio, el príncipe Juan Manuel...

La genialidad política y militar del Islam dió su último deslumbrante destello en la figura de Saladino (1138-1193), Sultán de Egipto, Califa de Bagdad y debelador del Reino Cristiano de Jerusalén en 1187. Después de la victoria de Hittín y de la conquista de la Ciudad Santa, la obra de los cruzados se desmoronó, y Ricardo I de Inglaterra y Felipe II de Francia no lograron restablecer la situación. La figura del Sultán se presenta en la literatura románica de los siglos XIII y XIV, y el pueblo español, el francés y el italiano utilizaron las noticias que le llegaban acerca del Soldán de Babilonia, acentuando los aspectos y valores que les eran más gratos y rechazando o silenciando cuanto fuera incompatible con el funcionamiento de su "morada vital".

La idealización del personaje dentro de la sociedad cristiana no fué siempre reflejo de la grandeza de Saladino. Los italianos vieron en él un gran señor no menos liberal que Alejandro, cuya línea continuó más tarde con los Médicis. Para Dante es el único musulmán libre de las penas eternas, y lo coloca en el Limbo junto a otros héroes de la antigüedad. El modo de tratar el tema de los tres anillos, símbolo de las tres religiones: cristianismo, islamismo y judaísmo, es característico en Italia, y los italianos han visto en el asunto un triunfo para la sutileza de la mente y una justificación de su tendencia a no dejarse arrebatar por entusiasmos excesivos y a no pelear espontáneamente para atacar o defender una creencia.

Al penetrar en la literatura de Francia surge un Saladino diferente del italiano. En la versión de la parábola de los anillos no intervienen ni Saladino ni el judío, ausencia bien llamativa ésta que no se había tenido en cuenta. Desaparece el problema concreto e histórico de las tres religiones, y en su lugar aparece la cuestión abstracta de lo uno verdadero frente a lo múltiple falso. La parábola en ciertos casos se convierte en un caso jurídico, y se advierte la ausencia de ambigüedad, un propósito activista y ético. Aparece también el juego de la razón, de un razonar que en Francia ha tenido amplios espacios en que moverse. El Saladino francés tiene mucho más de francés que de Saladino.

En España, Raimundo Lulio, que no era castellano, escribió el libro *El gentil y los tres sabios*, pues aspiraba a atraer a los musulmanes mediante prédicas amables y persuasivas. Para Américo

Castro, el Saladino español no corresponde al de las otras literaturas, y su grandeza ha sido vista desde una eminencia que lo domina y somete a principios de sublimidad moral, a la "idea del hombre esencial", según se decía en el siglo XV. A este ideal de hombre no le afectan las circunstancias de cualquier poderío exterior a la persona; es el "omne en sí", en palabras de don Juan Manuel, una calidad humana que no depende de la riqueza ni de la hidalguía. Sobre ese molde labrará Lope de Vega la figura de Peribáñez; Calderón, la del Alcalde de Zalamea, y Unamuno, la de su *Nada menos que todo un hombre.*

C.

LA POESIA DARIANA EN LOS NOCTURNOS

Estoy seguro de que todos aquellos que lean estas páginas saben quién es Julio Icaza Tigerino. Me convencí de ello, así en Lima como en Santiago de Chile, en Buenos Aires, como en Madrid. Pero, si todos conocen al recio escritor de genuina formación humanística, al magistrado, al sociólogo sagaz y denso, al siempre luminoso y contundente polemista defensor de nuestras esencias, a través de libros como *Sociología de la Política Hispanoamericana* y *Originalidad de Hispanoamérica,* no somos tantos aún los que también seguimos a Icaza Tigerino en sus venturosas aventuras por la poesía—dispersas, principalmente, antes de 1940, en las publicaciones del llamado "grupo de vanguardia", de Nicaragua—, unas veces rindiéndola con la palabra, y otras, con el juicio. A este último género literario pertenece la obra suya de más cercano nacimiento editorial (1), que fué el discurso leído por el autor en su ingreso, a los treinta y cinco años de edad, en el seno de la Academia Nicaragüense de la Lengua, correspondiente a la Real Española.

Hace ya casi un lustro, en nuestra amada y remota patria, cuando Icaza Tigerino y yo combatíamos contra quienes falseaban nuestra historia, contra los detractores de nuestro propio ser nacional, tuve el agrado de compartir con él la misma trinchera periodística. En tal ocasión, escribí acerca de su personalidad, en *La Estrella de*

(1) Julio Icaza Tigerino: *Los Nocturnos de Rubén Darío,* pág. 58. Imprenta "Granada". Granada de Nicaragua, 1954.

Nicaragua (febrero de 1951), la siguiente frase: "El solo vale por un Ejército..." Con esa expresión, pretendí entonces resumir el estilo que caracteriza la prosa de nuestro ya ilustre escritor. Y no es otra cosa lo señalado, autorizadamente, por Pablo Antonio Cuadra, al dar la bienvenida a Icaza Tigerino en nombre de la docta Corporación: "Su prosa está siempre en ejercicio de militancia para expresar sus conceptos. Es un ejército mental" (pág. 53). Porque en el libro que ahora me ocupa, lo mismo se admira el dominio del asunto, esto es, de la poética de Rubén Darío, que la evidencia crítica, o el orden riguroso de las ideas; lo mismo la solidez del pensamiento, y la inteligencia del análisis estilístico, que la elegancia precisa de la exposición. Y asombran sobre manera la riqueza y propiedad de las citas que el autor invoca, como hombre habituado a la meridiana exactitud de la prueba, en el ejercicio de la controversia; aunque sin descuidar en ningún momento la belleza insobornable de su prosa, con auténtico sabor de creación. Puesto que cada frase de Icaza Tigerino es como una bayoneta: brillante de puro acerada.

Pero ya es hora de entrar en el tema que nuestro escritor aborda en la referida obra. La trayectoria poética que siguió Rubén Darío despierta un interés creciente en su dimensión humana. El poeta vivió los años de su infancia en León de Nicaragua, bajo el cristiano techo de la casa de su tía-abuela doña Bernarda Sarmiento de Ramírez. A la sazón, tuvo la oportunidad de ser guiado espiritualmente por los padres de la Compañía de Jesús, quienes fundaron en dicha ciudad una Congregación Mariana, a la cual Rubén perteneció. Mas el ambiente intelectual de esa época estaba abierto a las ideas del liberalismo; y Darío, por la inexperiencia de sus pocos años, no pudo sustraerse a la importada corriente particularista, que, sin embargo, no tuvo trascendencia en él, según su propia confesión. Más tarde, su asombroso poder de asimilación le permitió saturarse de todas las literaturas, en especial de los clásicos castellanos y de los autores del Simbolismo francés, encabezados por Verlaine. Fué entonces cuando don Juan Valera quedó estupefacto ante el cosmopolitismo del autor de *Azul*. "Pero la palabra poética de *azul*—advierte con sumo acierto Julio Icaza—, aun la que hemos señalado como de más auténtico sentido lírico, no acaba de ser la palabra propia del poeta." Y aclara más abajo: "Los ojos recorren la escala de estos versos sin que ninguno de ellos les haga detenerse a desentrañar un hondo significado, un misterioso signo o un vital sentido humano" (pág. 12). Si es verdad que, de particularista, Rubén

había pasado a ser universalista, pues ya no era el "poeta niño" volteriano, sino el poeta cosmopolita, renovador e innovador de la forma, joven maestro del Modernismo y creador de una estética admirable, no es menos cierto que no se detuvo ahí. Darío no pudo seguir escribiendo con plumas arrancadas de los pavos reales versallescos o del águila de Júpiter, porque, como bien observa Icaza Tigerino, al referirse a *Prosas profanas,* "estos poemas son en cierto modo intemporales, es decir, están fuera del tiempo del poeta, fuera de su vida..." (pág. 13).

Rubén Darío vibró al impulso de su genio hacia la búsqueda de lo propio, de lo genuinamente suyo como nuestro: la fuerza oculta de la Religión que ardía en su espíritu; el secreto de la Lengua en que cantaba; el silencioso llamado de la Historia que le ennoblecía; la tradición de su Cultura, la tradición hispánica que le llevó al futuro. Es indiscutible que hacia entonces produce nuestro gran poeta su obra cumbre, su obra definitiva. Y nos da libros como *Cantos de Vida y Esperanza,* como su grandioso *Poema del Otoño,* como *El Canto Errante...* Entonces se alza con voz profética contra el Imperialismo; regresa a la fuente eterna de la latinidad; saluda en nombre de España a Cyrano y al rey Oscar; se siente en su propia casa en "la tierra de la Caballería"; nos llama a la reconquista de la unidad hispánica; y, finalmente, espera la salvación del mundo en la gloria de Cristo. A esta altura, Rubén ha dejado de ser el poeta universalista para convertirse en el poeta universal. Darío ha llegado a su edad otoñal, pero gloriosa y esperanzada. Ha quedado el hombre frente a sí mismo; y su poesía se va desnudando cada vez más, respondiendo a una verdad interior, a su verdad auténtica. Y escribe Icaza Tigerino: "En este otoño vital y poético encuentra Rubén Darío la escala trascendente para su poesía" (pág. 9). "A través de su vida—continúa el mismo autor—, vida en lo cotidiano y vida en el arte, es decir, a través del tiempo, Rubén ha ido descubriendo su palabra significativa. Ha ido descubriéndose a sí mismo, que es la manera de que el tiempo y la palabra adquieran significación para sí y para los demás" (pág. 11). Puesto que, "por encima de viejos y nuevos preceptos, de innovaciones de escuela y aventuras del verso y de la imagen, lo que importa ya tan sólo es la creación poética pura, la poesía desnuda en su raíz humana..." (págs. 9 y 10).

Julio Icaza, antes de concretarse al punto central de su estudio —los *Nocturnos,* de Rubén Darío—, apunta y examina con pasmosa profundidad dos elementos claves, según su expresión, en los poemas

darianos que analiza, a saber: palabra y tiempo. Así explica cómo el tiempo divide al hombre y cómo éste, no obstante, puede salvar mediante la palabra de división temporal; palabra que, cuando es esencial, adquiere virtud poética, de perennidad. Y, refiriéndose luego a lo que él llama la "dimensión lírica del tiempo", observa que en su extremo de futuro dicha dimensión "es más propia de los poetas hispanoamericanos" (pág. 14). Por este pórtico entramos en lòs *Nocturnos,* poesías puramente espontáneas—señala Icaza Tigerino—, cargadas de simbología de la temporalidad, y que, por significar una "revolución vital" en el poeta, le llevan a un "renacimiento religioso".

En la cima de la noche, cuando el cuerpo queda extenuado de tanto gozar aquella "pagana luz" del sol de la juventud, es la hora del alma. Entonces nuestro poeta, cansado y, por tanto, lejos de su meridiano naturalismo, deja su espíritu en la ventana, como en suspenso; y escribe sus tres incomparables *Nocturnos.* Son poemas dolorosos; mas no desesperados, porque aguardan siempre el nacimiento del alba. En ellos Darío llega—dicho con un verso suyo—al "horror de la literatura", al acento más nítido de su lirismo. Toda la entonación épica de sus cantos proféticos o de combate y el oropel de sus obras inferiores de juventud—desgraciadamente, las más divulgadas—quedan postradas en la tierra, con las alas rotas, ante el prodigio del rapto. Son poemas de tal fuerza y elevación que, con más humildad y menos memoria, serían místicos. No son poesía angélica, puesto que están unidos al dolor del hombre nuestro de cada día, por un hilo muy tenue, aunque irrompible; tienen su cordón umbilical en el recuerdo y el orgullo humanos, el cual los vincula fuerte y casi invisiblemente a la cotidiana tragedia del poeta, como criatura racional. "Mas, al señalar esta meta lírica—anota con plena justeza Icaza Tigerino—, no pretendo negar absolutamente a esta poesía de Rubén toda trascendencia espiritualista o cristiana más allá de la muerte..."; pero, desde luego, "cabe señalar en ella la ausencia de toda tentativa o sentido místicos" (págs. 27-28). Tampoco son los *Nocturnos* poemas trágicos, pero saben de la tragedia, recordándola. Así les falta aquello de

y quedéme no sabiendo,

o lo otro:

Quedéme y olvidéme.

La denominada "poesía pura"—que debiera llamarse, mejor, *purista*—resulta caricaturesca si se coteja con esta pura poesía de Rubén, donde únicamente el alma, dolorosa, está temblando...

En mi opinión, el mejor de los *Nocturnos* darianos es el que aparece en el *Canto Errante*. Es una breve composición asonantada, en versos de variados metros, con predominio de alejandrinos y heptasílabos, a diferencia de los otros dos, que están escritos sólo en alejandrinos. Es preciso indicar que este *Nocturno*, a pesar de ser de realización nueva, casi actual (hasta el punto de que Icaza lo cree un antecedente de *Residencia en la Tierra*, de Neruda), tiene manifiestas raíces en la literatura de la Edad de Oro española. Esto último, no lo señala el nuevo académico, quien únicamente lo relaciona con *Hamlet*, dada la mención que allí Rubén hace del personaje shakespeariano y la forma monologada de los versos finales.

Pero ya a simple vista se advierte lo que antes afirmo en la sintaxis clásica castellana de uno de los versos del poema en cuestión:

dentro mi *cráneo pasa una suave tormenta.*

Y, ya en el fondo del poema, aunque Darío, como dije, trate de emparentarse, expresamente, con el pálido héroe de Shakespeare, su creencia rotunda en el soñar de la vigilia y su esperanza inmarchitable en la epifanía del alba, esto es, en el concepto cristiano y español del morir, están, innegablemente, más cerca del realismo providencialista del Segismundo calderoniano, lo cual es en éste, lo mismo que en el poeta nicaragüense, una fuerte afirmación de la vida y de la muerte; que de la constante y terrible duda *(to be or not to be)*, por donde el vacilante Hamlet desemboca en el fatalismo.

Icaza Tigerino cierra su magnífico estudio con un análisis exhaustivo de los valores formales en los *Nocturnos*, subrayando las innovaciones rubenianas en la acentuación prosódica de los alejandrinos; y justificando con razón las violaciones de Rubén a la fonética tradicional, al rimar sus versos con monosílabos átonos, considerando que el poeta conserva la unidad rítmica. Finalmente, me extraña que el crítico escriba: "La última estrofa del primer *Nocturno* comienza con un verso de trece sílabas" (pág. 34). Alude al verso que sigue, el cual tiene en realidad, como se verá, catorce sílabas, aunque aparente una menos:

de ir a tientas, en intermitentes espantos.

En efecto, evitando la sinalefa entre la preposición "de" y el infinitivo verbal con que empieza el verso citado, éste puede des-

componerse en un pentasílabo yámbico, usado por Darío anteriormente dentro de otros alejandrinos, según apunta el mismo Icaza:

de ir a tientas...,

y en un eneasílabo acentuado en la quinta y octava, también común en la producción dariana, del cual tenemos un ejemplo en el que inicia la séptima estrofa de la *Canción de Otoño en Primavera:*

Pues a su continua ternura

Además, la referida descomposición del verso del *Nocturno* no resulta arbitraria, teniendo en cuenta que lleva una coma, es decir, una natural pausa de lectura, precisamente en el lugar donde lo he dividido.

Y no me queda más que celebrar de nuevo la importancia capital de esta obra del todavía joven maestro nicaragüense Julio Icaza Tigerino, obra que pone de manifiesto la que es en verdad gran poesía de Rubén Darío y comúnmente, por desgracia, la más desconocida entre la suya, a consecuencia de la escasez de estudios como el presente.

EDUARDO ZEPEDA-HENRÍQUEZ

LA MUSICA EN EL URUGUAY

Lauro Ayestarán, cultísimo musicógrafo, nos ofrece en su colosal obra (1) un amplio panorama sobre la música de su país que alcanza los límites de lo exhaustivo, publicación que ha de servir a los estudiosos para consultar cualquier aspecto relacionado con el arte de antaño. Porque este importante tratado (premio "Pablo Blanco Acevedo") contiene desde la música primitiva hasta el ensayo crítico, pasando por la música culta y folklórica.

En el primer volumen (con un prólogo de Juan E. Pivel Devoto) se ocupa el autor de la *música primitiva,* que abarca la primera parte, y *música culta,* hasta 1860, la segunda.

Comienza con la *música indígena,* dándonos noticias acerca del

(1) *La música en el Uruguay,* vol. I, 818 págs., tamaño folio. Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Montevideo, 1953.

arte sonoro e instrumentos de los indios *charrúas, chanaes* y *guaraníes,* unos de origen precolombino, otros de influencia misionera. Es de destacar el antiquísimo *arco musical,* de varias clases y tamaños. De él hace un examen acerca de su uso en América, Africa y Oceanía.

El capítulo II lo dedica a la *música negra.* Es interesante examinar la afluencia de los negros al Uruguay con sus bailes, danzas, fiestas... Expone el autor un amplio análisis del *candombe,* danza negra con intervención de múltiples personas, si bien en los últimos tiempos se bailaba por parejas independientes. Por testimonio de varios viajeros se conocen varias versiones de su composición, escenarios, personajes, número de parejas, ceremonias, coreografía, melodías, instrumentos, filiación y significación social y religiosa. Va ilustrado este capítulo con varios gráficos, instrumentos y ejemplos musicales de sumo interés.

En la música culta (capítulo primero de la segunda parte) se ocupa el autor de la *religiosopopular* del ciclo trovadoresco: villancicos, pastorelas, gozos, trisagios, salves, etc. Estas manifestaciones, transmitidas por tradición, han quedado en el Uruguay a través de tres siglos como un vivo testigo del patrimonio musical español, sin contaminaciones con otras composiciones de la actual realidad sonora. Hace mérito también de la música religiosa entre los indios, los *arperos* (encargados de acompañar el canto, juntamente—en ocasiones—con la guitarra y hasta violín); del archivo musical de la iglesia de San Francisco, de Montevideo, con un inventario de 194 obras, con reproducciones de portadas y páginas musicales; de organistas de la época colonial hasta 1830, con sus datos biográficos; de las comparsas o corporaciones que intervenían con las bandas de música en las procesiones del Corpus Christi interpretando danzas; de la música religiosa durante las dominaciones lusobrasileñas, en las cuales llegaron procedentes del Brasil varios músicos, que se afincaron después en Montevideo, siguiendo sus actividades en los templos y en el teatro. Por último, de la música religiosa a comienzos del *período romántico* (1830-1860), con mención de algunos profesores y autores, uno de ellos Antonio Sáenz, autor de la primera versión del *Himno Nacional uruguayo.*

La música escénica (capítulo II) contiene considerable extensión. Desde la fundación del teatro en la capital del país (1793 hasta 1860) nos conduce el señor Ayestarán por una larga serie de representaciones de género vario: desde la tonadilla hasta la danza exclusivamente teatral. La Casa de Comedias, la música melodra-

mática, la ópera italiana (cuya primera obra completa no se representa hasta 1830), la inauguración del teatro Solís en 1856, las grandes compañías de ópera, con sus famosos intérpretes, directores de orquesta, bailarines; la zarzuela española, etc., forman un precioso cuadro del pasado lírico montevideano, enriquecido con curiosas ilustraciones y reproducciones de obras.

No menos interesante es el capítulo dedicado a la *música de salón.* Con descripciones dieciochescas, hasta escenas del ambiente romántico, va narrando el autor todo un cuadro del vivir cortesano de la época hasta 1860, con sus sociedades filarmónicas, carácter y clasificación de las danzas practicadas en los salones, variado repertorio, como la contradanza, el paspié, minué (en dos formas), el fandango, bolero, cielito, pericón, la cuadrilla, el solo inglés, danza de las cintas, la varsoviana, la redova, el triste, etc., culminando con un *Album de canciones montevideanas de 1843.*

Con el título *Los precursores* nos da a conocer el señor Ayestarán los músicos uruguayos, surgidos a través de las tres instituciones que han precedido en la publicación: la Iglesia, el Teatro y el Salón. Nativos o extranjeros, vemos una lista muy apreciable de ellos. Comienza con fray Manuel Ubeda, nacido en España; Juan Cayetano Barros, posiblemente portugués, autor del *Himno de la Constitución portuguesa;* Antonio Joaquín Barros, hijo quizá del anterior, que escribió el *Himno de la Restauración* al retorno del general Rivera; Antonio Sáenz, sevillano de nacimiento, autor de un curioso *Album para canto y piano.* Siguen otros de no escaso relieve, como Francisco Cassale, Roque Rivero, Francisco José Debali, autor del *Himno Nacional* y de un gran número de obras de orquesta y banda, que alcanza (con otros instrumentos) a 143. Son también dignos de destacar Fernando Quijano, José Amat, español; Luis Preti y Oscar Pfeiffer, de Montevideo.

A continuación vemos una *Antología documental de partituras,* que comprende 56 páginas.

La parte miscelánea ocupa el último capítulo: las *canciones patrióticas y políticas,* algunas con texto y música; el *Himno Nacional,* muy curioso en documentación; la *música militar,* cuyos toques de ordenanza guardan estrecho contacto con los de la Infantería española ("¡Atención!", "Generala", "Llamada" y "Marcha regular"); la *enseñanza musical,* con una larga lista biográfica de profesores; los *primeros impresos musicales,* que datan de 1837, con reproducciones en facsímil; una *revista musical en 1837: Ramillete musical de las damas orientales,* y el *comercio musical,* que ya se

inicia en el siglo XVIII, con referencia de casas destinadas a la venta de ejemplares de obras, de violeros y afinadores de pianos.

Con los índices onomástico, de figuras (que llega a la respetable cifra de 216) y el general termina esta importantísima obra, cuyo autor merece los mayores plácemes.

BONIFACIO GIL