CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID
JULIO-AGOSTO 1974

289-290

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

289-290

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 289/90 (JULIO-AGOSTO 1974)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

FELIX GABRIEL FLORES: *El lirismo metafísico de Julio Cortázar* ... 7
JAIME ASENSIO: *Casos de amor en la comedia de Tirso de Molina.* 53
ROSARIO REXACH: *La temporalidad en tres dimensiones poéticas: Unamuno, Guillén y José Hierro* 86
ARTURO GARCIA ASTRADA: *Tres lecciones sobre Hegel* 120
SAUL YURKIEVICH: *Buenas noches* 152
LAZARO SANTANA: *Dos relatos* 159
JORGE EDUARDO ARELLANO: *Ernesto Cardenal: De Granada a Gethsemany (1925-1957)* 163
JORGE DEMERSON: *Lanzarote* 184
CARLOS AREAN: *La imagen pictórica en la poesía de Alberti* 198
ANTONIO COLINAS: *Castra Petavonium* 210
MAXIME CHEVALIER: *Cuentecillo tradicional y literatura española.* 216
JUAN QUINTANA: *Mere-Pac* 229
JAIME PONT: *Carlos Edmundo de Ory o el deseo: Del amor absoluto a lo visionario cósmico* 238
LUIS BELTRAN: *Los estudios afroamericanos y africanistas en Iberoamérica* 255
JUAN IGNACIO FERRERAS: *La muerte de Descartes* 270

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

FERNANDO SAVATER: *Discurso a los estudiantes de filosofía madrileños sobre «¿Qué es filosofía?»* 305
LEOPOLDO DE LUIS: *Aleixandre: Sus «Diálogos del conocimiento».* 314
CARLOS ABREGO Y SAMUEL GORDON: *Una conversación con Miguel Angel Asturias* 326
VICTOR FERNANDEZ FREIJANES: *La imagen en el espejo (en torno a una biografía de Curros Enríquez)* 333
FERNANDO AINSA: *Los buscadores del paraíso* 346
FRANCISCO LOPEZ ESTRADA: *El I Coloquio de Literatura Comparada* 355
ALVARO CASTILLO: *Felisberto Hernández: La magia recuperada* ... 358
MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ ALONSO: *María Eugenia Vaz Ferreira, ¿una poetisa olvidada?* 364
RAUL CHAVARRI: *Notas sobre arte* 375
ROSENDO DIAZ PETERSON: *Leyendo «San Manuel Bueno, mártir». La montaña que se convierte en lago* 383

Sección bibliográfica

JOSE LUIS CANO: *Actualidad de Jorge Guillén* 392
ANTONIO ESCOHOTADO: *Una antología de poesía brasileña* 396
DIEGO GRACIA GUILLEN: *Tres libros de Sánchez Granjel* 401

Páginas

EDUARDO TIJERAS: *Carlos París y su idea del materialismo cristiano* ... 410
ESTELLE IRIZARRY: *Ildefonso-Manuel Gil: «Luz sonreída, Goya, amarga luz»* ... 414
MARIANO ANTOLIN RATO: *Cela, suspendido en el abismo sobre «Oficio de tinieblas 5»* ... 421
LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Un trabajo de Hércules* ... 426
LORENZO CACHON RODRIGUEZ: *Josep Fontana Lázaro: La quiebra de la monarquía absoluta* ... 433
MANUEL VILANOVA: *Carlos P. Otero y una interpretación de la cultura* ... 436
JOSE ALCINA: *Manuel Ballesteros Gaibrois: «Vida y obra de fray Bernardino de Sahagún»* ... 440
LUBIO CARDOZO: *«Memorias de Altagracia», un cambio en la narrativa de Salvador Garmendia* ... 442
FERNANDO CASTILLO: *Dos libros sobre Hispanoamérica* ... 447
JULIO E. MIRANDA: *Apocalipsis caraqueño* ... 451
JORGE RODRIGUEZ PADRON: *Néstor Sánchez: más allá de la novela* ... 457
AUGUSTO M. TORRES: *Notas sobre cine* ... 465
GALVARINO PLAZA: *Leopoldo María Panero: «Teoría»* ... 471
JUAN LUIS LLACER: *Aproximación a Max Aub* ... 473

Dibujo de cubierta: LAURA.

ARTE Y PENSAMIENTO

EL LIRISMO METAFISICO DE JULIO CORTAZAR [*]

Es preciso que volvamos a la modestia y al riesgo. Es preciso que el critico renuncie a juzgar con seguridad y comparta la suerte de los autores.

SARTRE: *Variaciones.*

INTRODUCCION

Todo creador de ficciones no hace sino transitar, a través de sus personajes, todos los caminos y posibilidades que puede recorrer el hombre, que es el mismo narrador, y descubrir en ellos una vida que le es propia o verosímilmente ligada a él como ser humano. El escritor parte de su inmensa perspectiva en ese sentido, del enorme aprovechamiento que hace del individuo y de las proyecciones de su ser interior sobre el campo de la literatura. La fantasía no es, muchas veces, sino la dispersión de sí mismo en esas múltiples criaturas que el creador contiene y hacia los más variados caminos que pudo haber transitado o que recorrió total o parcialmente. Aunque haya sin duda narradores en quienes lo fantástico se da simplemente como un producto gratuito de su imaginación creadora, hay otro tipo de escritores cuya fantasía tiene mucho que ver con su trasfondo vital y subjetivo, escritores que son el resumen espiritual de todos sus personajes, que, a su vez, compendian la más rica e intensa proyección de aquéllos.

A este segundo tipo de escritores pertenece, a nuestro entender, Julio Cortázar. Cortázar se nos muestra como uno de esos narradores acuciados por la existencia que ha unido lo fantástico a lo real, lo lírico a lo social, anheloso de que su literatura opere desde todos los ángulos sobre el lector, aunque en este sentido él sea el menos didáctico de los escritores. El autor de *Rayuela* quiere una influencia más profunda en el alma de sus lectores, recreándolos, o que ellos

[* El día 26 de agosto de 1914, hace sesenta años, nació Julio Cortázar, el perpetuo muchacho que alcanzaría a ser, a la vez, irónico dueño de la fama y honor de los cronopios. La publicación del presente texto de Félix Gabriel Flores en este número de agosto de *Cuadernos Hispanoamericanos* es, pues, una felicitación de cumpleaños que el autor y la Revista le envían conjuntamente, levantando un vaso de vino y nombrando a gritos la palabra guitarra. *Cuadernos Hispanoamericanos* no tardará mucho en dedicar a Cortázar todas las páginas de uno de sus volúmenes como prueba de cariño, de gratitud y de respeto por una de las poéticas más revolucionarias, insustituibles y gigantescas de este siglo. Anticipo de ese dilatado homenaje, estas páginas van en busca de Julio como una damajuana, como un abrazo, como absolutamente nada en el mundo. Hermano, feliz cumpleaños.—*R.*—].

mismos, mediante una participación activa, se recreen al influjo o impacto de su literatura, pero entendiendo esta recreación como una absorción de la totalidad humana y, por ello, como una forma de vivirse en plenitud, fiel a lo más raigal del individuo y al sentido y significación problemática que tiene. «Creo que la literatura es uno de los medios que tiene el hombre para potenciarse como tal y aspirar a sus escalones más altos» (1). Estas palabras de Cortázar no se escriben o dicen porque sí, sino que traducen una profunda fe en el hombre-lector y en la literatura como herramienta de renovación y hasta de revolución humana. Aunque, cautamente, dirá luego: «No me hago ilusiones sobre la eficacia de la literatura, pero tampoco creo que sea inútil. Los que escribieron una enciclopedia en Francia ayudaron a desatar la Revolución francesa, así como creo que la poesía de Mao Tsé-tung es parte de la revolución china. Eso no se puede olvidar» (2). Esta misma fe, potenciada seguramente, lo llevará a escribir el controvertido *Libro de Manuel*. Julio Cortázar es así, comprobadamente, un escritor preocupado por el problema ideológico y social del hombre y por el valor humano de sus personajes. Estos representan un mundo en crisis que se destruye, pero que a la vez quiere salvarse, recreándose, reencontrado consigo mismo y de allí salir hacia la verdadera luz del universo, hacia la vida qu ea esos seres se les ha escapado siempre y tras de la realidad que quieren aprehender y transformar viviéndola en profundidad y libremente. Los personajes de Cortázar, especialmente los de sus novelas *Rayuela* y *62 modelo para armar* (podrían incluirse también los del *Libro de Manuel*), tienen hambre de ser, de penetrar la realidad y de expresarse auténticamente en ella, de la manera en que lo anhela la voluntad del autor con respecto a su propia vida. Hablando de Oliveira, Cortázar dirá: «Algunos de esos puntos de vista han cambiado, pero, en ese momento, en la década del 50 al 60, esa era también mi encrucijada. La idea de *Rayuela* es una especie de petición de autenticidad total del hombre» (3). A propósito de lo cual había afirmado antes a Luis Harss: «La tentativa de encontrar un centro era y sigue siendo un problema personal mío» (4). A partir de esa toma de conciencia, lúcida o todavía nebulosa, la lucha para ubicarse dentro de la realidad social será una constante de los personajes cortazarianos para ser ellos mismos y alcanzar la profunda verdad apetecida.

En consecuencia, si bien Cortázar ha arrancado en sus cuentos de

(1) *Cosas de escritores*, por Ernesto González Bermejo (Montevideo), p. 130.
(2) *Julio Cortázar*, por Alberto Carbone, en «Crisis», junio de 1970, p. 10.
(3) *Cosas de escritores*, de E. G. B., ya citado, pp. 99 y 100.
(4) *Los nuestros*, de Luis Harss, p. 268.

lo fantástico, ha ido luego cada vez más hacia una representación de la existencia, con hambre de lo humano, con sed del prójimo, a quien irá descubriendo desde su experiencia en París, para acceder a la *realidad otra* y al mismo tiempo alcanzar con ese conocimiento la comprensión de la situación social del hombre de nuestro tiempo. «Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido...», dice Cortázar, agregando en seguida: «cada vez me se más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos egoísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí» (5).

En el itinerario que lleva cumplido el autor de *Rayuela*, no sólo como escritor, sino también como individuo, después de 1960, la dualidad creador-hombre se va resolviendo en una unidad cada vez más sólida y tal vez definitiva. Tanto es así que Cortázar se constituye por ello para muchos en una de esas expectativas que asume u origina la literatura cuando las personas ven en ésta a una empresa no solamente artística, sino social de su tiempo. Hasta dónde pueda concretarse favorable y positivamente esa esperanza, lo dirán tan sólo los años. De este modo, él ha encarnado juntamente con otros grandes escritores del continente esa nueva actitud del intelectual latinoamericano y la ha colocado en un plano de discusión mundial. Ya en París, en abril de 1970, se trató esa situación en una mesa redonda de artistas de América Latina, y la repercusión de tal hecho fue amplia y publicadas luego algunas de esas exposiciones, difundiéndose en nuestro país la particular disertación sobre el tema que estuvo a cargo del autor de *Rayuela*. Pocos como él se han cuestionado tan lúcidamente el problema de la responsabilidad social del escritor y de su militancia ideológica, así como el concepto de intelectual revolucionario. Todas estas consideraciones que hacemos no contienen un juicio de valor con respecto a Cortázar, sino que intentan un examen objetivo de su situación y de su carácter de escritor. Su obra está ahí y sus actitudes ideológicas también permanecen a la vista para ser analizadas y estudiadas a fondo. Es necesario descartar de entrada los juicios apriorísticos y tendenciosos tanto de uno como de otro bando: de aquellos que están por la revolución de nuestro tiempo —para señalar dos frentes tajantes—, como de aquellos que se manifiestan contra la misma; de quienes quieren una literatura socialmente comprometida y de quienes ven en ella solamente un campo de creación pura.

---

(5) *Los nuestros*, ya citado, p. 289.

De tal manera no se le puede disminuir ni tampoco engrandecer a Cortázar ni situarlo más allá de las calidades de su obra y de los merecimientos de su actitud social y humana. Con todo, conviene advertir que un escritor que abandona el esteticismo y la torre de marfil, con su esclerosada fórmula del arte por el arte, asume un riesgo y una responsabilidad que no enfrentan los que prefieren mantenerse en la otra primera y cómoda situación. Aunque sea desde París —y no hay que olvidar que hoy el mundo es cada vez más pequeño—, Cortázar ha jugado su prestigio y las posibilidades más amplias de su obra, entregándose a una actividad que puede incidir negativamente en su público y a la vez lastrar o limitar artísticamente su producción literaria o al menos restarle un tiempo de dedicación tan importante para sus proyecciones y desarrollos últimos.

I. HACIA LA LIBERACION

Si se considera que las síntesis pueden ser indispensables para la comprensión y evaluación de un escritor y de su obra, a propósito de Julio Cortázar sería de importancia esforzar esta voluntad de resumen mediante una expresión que tal vez nos brinde una aproximación al gran narrador: Cortázar puede ser visto como una línea de creación entre Occidente y América Latina tendida por medio de un caudaloso lirismo metafísico, con una clara voluntad social que está dirigida a lograr su ubicación personal con respecto a los más acuciantes problemas que atañen al continente y al mundo. Todos sus libros, desde *Bestiario* en adelante, apuntan a revelar de una o de otra forma, en una apasionada progresión, la *realidad otra* donde los seres humanos nos hallamos inmersos. Se trata, en el fondo, de un vasto impulso lírico y metafísico que procura aprehender, dentro de la literatura, las cambiantes y huidizas aguas de la existencia, de acceder al ser y asimilarlo en toda su plenitud, de penetrar en lo otro y de relevar el mundo por medio de la palabra poética. Este impulso, que más bien brota de lo irracional y se vuelve cada vez más una clara conciencia de su dirección y de su sentido, buscá penetrar en la realidad por los más variados medios: desde sus cuentos, desde sus novelas principalmente, desde sus libros —que llamaremos complementarios— de notas, reflexiones y relatos, como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Ultimo Round*, y también desde sus poemas (6). En la que consideramos su última y más importante etapa literaria, la que comienza o adquiere plenitud con *Rayuela*, Cortázar insiste

(6) *Pameos y Meopas* (poemas), por Julio Cortázar (Ocnos, 1971).

en hacer conocer sus poemas, y gran parte de *Ultimo Round* está ocupada por ellos. Eso hace pensar que es muy viva su preocupación por manifestarse como poeta y ser tenido en cuenta como tal. «Yo soy un viejo poeta» —dice Cortázar en «Poesía permutante»— (7). Es decir que nuestro autor se considera verdaderamente un poeta y que quiere ser reconocido en ese sentido, y él mismo alude a esa condición en la nota de *Ultimo Round* titulada «Cristal con una rosa adentro», y más precisamente todavía en «La muñeca rota» (8), del mismo libro, donde esboza una teoría literaria del método que él no llama de la inspiración poética (tal vez porque se trata de un concepto muy desvalorizado), pero que tiene mucho que ver con ella, en cuanto se refiere su forma de crear como un abandono al impulso inicial —aunque en esas mismas páginas cite la frase de Gide opuesta a esa manera de escribir— («no aprovechar el impulso adquirido») y llevando aquél hasta sus últimas consecuencias; de tal modo que sus personajes quedaban en libertad para formarse, determinarse y proyectar hasta el final sus propias vidas, ajenas a la voluntad o a la conciencia intelectual del autor, que no sabía nunca bien hacia dónde iban a ir esas criaturas de su invención ni cuál era el futuro que ellas mismas se deparaban. «¿Acaso conocía yo lo que iba a ocurrir después que Marrast enviara el anónimo a los Neuróticos Anónimos?» —se pregunta Cortázar—; y agrega en seguida: «... ignoraba que Nicole se entregaría a Austin cien páginas después...». Y a propósito de una frase de Merleau Ponty que lo confirma en su método de narración imprevisible, anota: «... yo seguía escribiendo un libro del que no sabía casi nada». Cortázar aparece llevado por su impulso creador, por su interior demonio; por eso que podemos considerar su lirismo metafísico, lo que puede verse como la condición más honda y más densa del verdadero poeta, del gran poeta, si se quiere. Su mundo de invención no es un mundo gratuito, pero está dado a partir de su propio arranque interior, oscuramente, por debajo de su razón y de su inteligencia. Cortázar podrá habitualmente buscar argumentos, planear una labor literaria, hacer observaciones de todo tipo conducentes a una narración determinada, bosquejando personajes, etc., pero la fuerza que pondrá todo aquel andamiaje en movimiento, anticipándose a su conciencia y dejándola atrás, es el azar, lo imprevisible, su profunda introversión, el impulso más bien irracional que lo lleva a escribir en cada momento. Precisamente todo lo contrario de aquellos de quienes el mismo Cortázar dice: «Hay escritores que proyectan

(7) *Ultimo Round*, p. 68.
(8) *Ibid.*, p. 104.

escribir un libro y se lo cuentan a usted en detalle, en un café: todo ya está visto, todo planeado; cuando lo escriben, generalmente, no es un gran libro» (9).

En el artículo «Del cuento breve», Cortázar escribe: «... cierta gama de cuentos nace de un estado de trance anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un "état second"» (10). Y en la entrevista a E. G. B., ya citada en este trabajo, Cortázar le dice: «Por un lado a mí suelen dárseme concatenaciones instantáneas, vertiginosas, entre cosas heterogéneas que entran en el campo de mis sentidos, y esto ocurre siempre en momentos de *distracción*. Le digo, un estado que creo que la psicología nunca estudió lo suficiente y que, sin embargo, parece mostrar una insatisfacción frente a la realidad circundante, una especie de apertura repentina hacia otra cosa» (11). Antes, en la entrevista con Luis Harss del libro aquí referido, remitiéndose a *Bestiario*, su autor había dicho: «Eran atisbos, dimensiones, ingresos a posibilidades que me aterraban o me fascinaban, y que tenía que tratar de agotar mediante la escritura del cuento». «Muchos fueron escritos de un solo impulso, en una especie de arrebato casi sobrenatural» (12).

Pero concluyendo con nuestra referencia al tema de los poemas, diremos que, curiosamente, es en ellos donde Cortázar se muestra más cerebral y racionalista, o más frío si se quiere. De él puede decirse lo que él mismo escribe a propósito de Poe en la nota arriba citada: «Paradojalmente reservaba la frialdad mental para la poesía.» Ello proviene, en el caso de Cortázar, de que posiblemente para éste la vía poética se abre con menos generosidad y naturalidad que el camino narrativo. A la ficción se entrega más fluidamente, con mayor espontaneidad, siguiendo la expansión de su vertiente interior que se aprovecha mejor de los más amplios recursos de la narración y que se adecua más favorablemente a su rico lirismo (recuérdense las primeras, como tantas otras, páginas de *Rayuela*, de una notable belleza poética, como así muchos de sus cuentos), cosa que no ocurre en su poesía. De esa forma Cortázar aparece mucho más narrador que poeta; o no llega como tal a la cima que alcanza en el otro caso. Por eso, sus novelas especialmente, recogen todas sus vivencias y conservan, a través da sus personajes, cierto cordón umbilical que lo une con la Argentina, o más precisamente con Buenos Aires. Sus via-

(9) Cosas de escritores (E. G. B.), ya citado, p. 130.
(10) *Ultimo Round*, p. 38.
(11) *Cosas de escritores*, pp. 104 y 105.
(12) *Los nuestros* (L. H.), pp. 270 y 271.

jes por el mundo, su condición de traductor de la UNESCO están presentes, diversificados y fluidos en la vida de sus personajes y en el ambiente que los rodea y envuelve; de tal modo que el universo de aquéllos es el propio mundo de Cortázar. Y los momentos más logrados son esos en los que su lirismo se extrema y penetra emocionalmente en los «ríos metafísicos» u oníricos o eróticos, que son las fuentes fundamentales de su impulso creador, prevaleciendo siempre los primeros torrentes porque son los de mayor riqueza, autenticidad y significación simbólica. Y aquí cabría formular una conjetura acerca de la obsesión erótica que parece evidenciar Cortázar en sus últimos libros. Podríamos ver, por ejemplo, las páginas tituladas «Que sepa abrir la puerta para ir a jugar» (13), donde despliega toda una teoría acerca de lo erótico como uno de los fines o metas de la liberación individual y modelo para alcanzar la gran expresión literaria de que América Latina carece o carecía hasta hace un tiempo. Este impulso hacia lo erótico-sexual se extrema casi hasta lo que algunos podrían considerar «pornográfico» en el *Libro de Manuel*. Atando cabos, no sería antojadizo ver en Cortázar a un ex reprimido sexual que a todos los vientos proclama su libertación. No es aventurado imaginar al adolescente o joven de la provincia de Buenos Aires de 1930, amarrado a ciertos tabúes, normas o prejuicios de la época, trasladado luego a un ambiente todavía más estrecho, como el de Mendoza, unido todo ello a su delicada sensibilidad de poeta y a su timidez, que él declara («siendo yo un hombre por naturaleza solitario, tímido y muy metido en sí mismo —características argentinas, por lo menos de mi generación—) (14) y a su condición de cronopio, que es una prueba en sí misma, porque los cronopios se revelan como criaturas temerosas y, por ende, reprimidos sexuales que quieren jugar y regocijarse para conseguir su liberación de las ataduras e inhibiciones que la sociedad les ha impuesto. Consecuentemente, podemos ver en Cortázar a un reprimido sexual que, afincado más tarde en París, ciudad de todas las libertades, quiere liberar su libido; lo que irá logrando poco a poco, puesto que tiene como limitación legal las ataduras de su matrimonio, las que cortará más tarde (se casó en 1951 —?— y se divorció alrededor de 1969). Ese afán de liberación que tiende hacia la plenitud y que, al parecer, se va haciendo total en la vida de Cortázar, se trasladará lógicamente a su obra; porque se trata de un impulso y de una tendencia profunda, puesto que su existencia no deja de ser un constante romper amarras, cuyo punto inicial es el rom-

(13) *Último Round*, p. 141.
(14) Reportaje de Hugo Guerrero Marthineitz en «Siete Días», 30-4-1973.

pimiento físico con Buenos Aires, aunque años después retorne a la gran ciudad como se vuelve a una amante desdeñada y de nuevo querida. Lo cual tiene su indudable correlación en la literatura: va rompiendo con los modelos, se va alejando «felizmente» de Borges, con quien no ha roto definitivamente sin embargo, y ello continúa significando un lastre para su voluntad de lograr una plena actitud revolucionaria como escritor, en cuanto Borges no es sólo una importante forma de escribir, sino indisolublemente una manera de pensar y de ubicarse políticamente ante el mundo y, de modo especial, ante su país. Más aún: a veces Borges parece ser una suerte de obsesión cortazariana (acaso el otro yo de su juventud, porque no son pocas las ocasiones en que se ve pasar su fantasma cuando nuestro cronopio hace reflexiones sobre la literatura argentina o acerca de este país, lo que, con alguna razón, puede parecer inevitable). De esta manera, Cortázar se va distanciando de su primer estilo, de su modo de ver y de encarar la literatura como vía de escape y además como objeto puro de arte, para buscar la literatura-vida, la creación original, donde el vigoroso soplo existencial haga sentir su presencia y su fuerza, como lo hemos señalado anteriormente, la *realidad otra*, la palpitación intensa del ser, el mecanismo dinámico, interior, de la existencia, procurando desarmarla y armarla otra vez, de manera fluyente y activa, que es, posiblemente, el verdadero y justo sentido de *62 modelo para armar*. Y con esa actitud, comienza también su lucha con el lenguaje, la búsqueda de una forma propia para revelar el mundo que lo obsede, más allá de un lenguaje literario convencional que traiciona lo que el hombre quiere decir. Hay que romper las barreras que los vocablos tienden entre los seres humanos, entre éstos y la realidad. Cortázar dice: «Hay una paradoja terrible en que el escritor, hombre de palabras, luche contra las palabras. Tiene algo de suicidio. Sin embargo, yo no me alzo contra el lenguaje en su totalidad y en su esencia. Me revelo contra un cierto uso, un determinado lenguaje que me parece falso, bastardeado, aplicado a fines innobles. Un poco, si se quiere, lo que se dijo en su día —y equivocadamente, al fin y al cabo— contra los sofistas» (15). Esa lucha del escritor mano a mano con su herramienta laboral y vital lo lleva a dar vuelta al idioma, a volver las palabras del otro lado, como a guantes usados, viejos, inservibles a veces y crear otro nuevo, más verdadero, más capaz de aprehender la realidad honda y de revelar la verdadera vida de las personas. De este modo, Cortázar le anunciaba a Luis Harss, en 1966, un posible libro nuevo diciéndole a su respecto: «En *Rayuela*, en cam-

(15) *Los nuestros*, p. 286.

bio, abundan los puentes. En ese sentido es un libro híbrido, un primer ataque. Si llego a escribir ese otro libro, será positivo en el sentido de que, terminado ese ataque al lenguaje convencional que es en el fondo *Rayuela*, trataré de crear mi propio lenguaje. En eso estoy trabajando, y no es cosa fácil» (16). (Tal vez se refería a *62' modelo para armar*). Y a E. González Bermejo, en el libro ya citado, le dirá: «El lenguaje que cuenta para mí es el que abre ventanas en la realidad; una permanente apertura de huecos en la pared del hombre, que nos separa de nosotros mismos y de los demás» (17).

A partir de esta posición, la actitud de Cortázar ante la vida y la literatura se vuelve completamente crítica: crítica de la existencia, crítica del régimen liberal burgués, crítica de la realidad pragmática (18), crítica de la literatura. Cortázar se coloca de espaldas a lo puramente intelectual y a lo estético por sí mismo, para situarse como un hombre vivo y apasionado ante su tiempo y el arte, ansioso de ser testigo y actor de su época. Su carta al poeta Roberto Fernández Retamar, publicada primeramente en La Habana y reproducida más tarde en *Ultimo Round* (19), es sobradamente elocuente en este sentido y provee de una larga fundamentación acerca de su nueva actitud literaria y de su entero anhelo de liberación. Ella da cuenta, primero, de su evolución como escritor y como hombre y de cómo, a partir de la revolución cubana, cobra conciencia de sí mismo en cuanto ser ideológico, en cuanto persona que debe incluirse en el proceso de liberación de América latina, proclamando su fe en el socialismo como única vía para la liberación del hombre en la tierra y para su manifestación plena como tal. Antes, dirá en la citada carta: «sigo residiendo en un país europeo que elegí sin otro motivo que mi soberana voluntad de vivir y escribir en la forma que me parecía más plena y satisfactoria. Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí ese contacto no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual». Párrafos más adelante, Cortázar agrega: «A veces me pregunto qué hubiera sido de mi obra de haber quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo, porque no sirvo para

(16) *Los nuestros*, p. 288.
(17) *Cosas de escritores*, p. 131.
(18) Véase *J. C. o la crítica la razón pragmática*, por Juan Carlos Curutchet (Editora Nacional, Madrid).
(19) *Ultimo Round*, p. 199.

otra cosa; pero, a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía del escapismo intelectual, que era la mía hasta entonces y sigue siendo la de muchos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos. Si tuviera que enumerar las causas por las que me alegro de haber salido de mi país (y quede bien claro que no hablo por mí solamente, y de ninguna manera a título de parangón), creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana». Después Cortázar precisará aún más su pensamiento diciéndole al destinatario de su carta: «El triunfo de la revolución cubana, los primeros años de gobierno, no fueron ya una mera satisfacción histórica o política; de pronto sentí otra cosa, una encarnación de la causa del hombre como por fin había llegado a concebirla y desearla. Comprendí que el socialismo, que hasta entonces me había parecido una corriente histórica aceptable e incluso necesaria, era la única corriente de los tiempos modernos que se basaba en el hecho humano esencial, en el *ethos* elemental, como ignorado por las sociedades en que me tocaba vivir» (20).

El testimonio que nos proporciona Cortázar es sumamente interesante por provenir de un escritor burgués (de sí mismo dice: «Vida porteña solitaria e independiente; convencido de ser un solterón irreductible, amigo de muy poca gente, melómano, lector a jornada completa, enamorado del cine, burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético. Traductor público nacional. Gran oficio para una vida como la mía entonces, egoístamente solitaria e independiente») (21), de extracción liberal, sin formación política, como él mismo lo ha reiterado, que hasta su arribo a París se había sentido tan distanciado de su prójimo y de «la realidad latinoamericana de la que tan alejado me había sentido en el terreno personal» (22). Conviene aquí examinar o advertir objetivamente esta situación para que ningún concepto tendencioso deforme nuestra imagen de un caso tan particular como el de Cortázar. Nunca más necesaria que entonces se hace la actitud crítica objetiva para comprender no sólo el cambio ideológico que se opera en un hombre como el autor de *Rayuela*, sino para estimar también en cuanto ella significa para nuestra literatura y la literatura latinoamericana, la evolución de la obra de este escritor. Son precisamente estos testimonios de nuestro tiempo los que nos permitirán una interpretación y valoración más ecuánime de las letras argentinas y castellanas por extensión. Las acti-

(20) *Ultimo Round*, p. 207.
(21) *Cortázar París Cortázar*, en «Siete Días», 1969.
(22) *Ultimo Round*, p. 209.

tudes apasionadas, tanto para adherir como para rechazar, sólo sirven al fin, bien lo sabemos, para aumentar la confusión, y no para acceder con lucidez al enfoque serio y cada vez más profundo que nuestra literatura necesita y reclama en una época de tan caóticas como controvertibles disposiciones.

II. «RAYUELA» Y EL PROBLEMA DEL SER

Por encima de toda otra consideración intelectual, *Rayuela* puede ser vista como la gran aventura literaria latinoamericana de este tiempo; lo cual no implica un juicio valorativo, en el sentido de significar que sea ella la mejor novela escrita en América Latina, sino que creemos que es la gran búsqueda, el gran riesgo de lanzarse a una cosa nueva, a una empresa distinta dentro de nuestra novelística, a una experiencia muy personal cuyos resultados concretos no podían conocerse de inmediato, sino más bien después, luego de apreciarse las reacciones y consideraciones del público al cual iba dirigida. De allí el concepto de aventura. Con *Rayuela*, Cortázar se interna no en una tierra casi virgen entre nosotros, pero sí en una selva de donde no sabe él mismo cómo va a salir. Se abandona a sus profundos impulsos interiores, sin conocer bien racionalmente lo que va a surgir de ese experimento; «por otra parte —dice—, son tan pocas las cosas que he hecho conscientemente en esta vida...» (23). En *Rayuela*, Cortázar escribe:

> *Morelliana.* ¿Por qué escribo esto? No tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma; entonces entra en juego el ritmo, yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él, y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere *decirse)* tiene suficiente fuerza, inmediatamente se inicia el *swing*, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y al que la padece en una tercera instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese *swing* en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque apenas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa de mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse cadencioso. Así por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro

(23) *Cosas de escritores*, p. 111.

—sea lo que sea—. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre *shamán blanco* con calzoncillos de nylón (24).

Rayuela abre nuevas puertas a la narrativa y al pensamiento existencial dentro de la creación y condensa la más fuerte y lograda expresión del lirismo metafísico de Cortázar. A partir de esta novela, y también de algunos cuentos anteriores a ella, como la mayor parte de los de *Las armas secretas*, Cortázar se afirma y hasta extrema en el hecho de que hay una existencia cuyo sentido y fluidez se nos escapan, que supera nuestra percepción racional, que no es todo lo que queremos decir o lo que alcanzamos a expresar con nuestro precario lenguaje, sino que es ella misma, cambiante, contradictoria, desbordante, que sobrepasa siempre a nuestra lógica, a la palabra y a las formas literarias que se le aproximan; pero que son la palabra y la expresión literaria los únicos medios con que contamos para aprehenderla y revelarla. Lo que se plantea entonces es un verdadero problema existencial, un problema del ser en la realidad y de cómo manifestarlos debida y totalmente, en el terreno artístico.

Desde el punto inicial que nos brinda esa conciencia y este enfrentamiento crítico con la existencia, que además involucra todo el pensamiento filosófico y pragmático de Occidente, la literatura cortazariana se vuelve una búsqueda cada vez más ansiosa, más vital, más humana de la forma adecuada a esa actitud indagatoria y a la aprehensión subjetiva de la realidad cuestionada, porque la existencia es tal en sí misma que no bastan la conciencia lúcida ni la especulación racional para abarcarla y contenerla en los estrechos límites de la palabra verbal o escrita. Y esa búsqueda concluye en una verdadera lucha del ser consigo mismo, del verdadero escritor con el hombre, para verse con entera claridad y para verterse o expresarse también con toda claridad. Pero el resultado es siempre precario o provisorio, porque ni el ser ni la realidad se dejan aprehender en toda su fluencia vital ni la palabra tiene todavía el poder ni la flexibilidad suficiente para abarcar y contener a aquéllos. Ese conflicto o inadecuación dialéctica sostienen la experiencia cortazariana y son el eje sobre el cual ésta se desenvuelve y que se resolverá finalmente en una inquisición casi demencial, psicopática, del ser y del verdadero sentido de la vida, y en la exploración de una forma literaria capaz de revelarla con exactitud. Es, por lo tanto, el suyo, como él mismo lo dice, un problema metafísico: el *qué* soy, el *qué* somos, el qué son la realidad y la existencia

(24) *Rayuela* (Sudamericana, 6.ª ed., 1967), p. 458.

y cuál el sentido último del mundo y de todos nosotros. Este es el gran cuestionamiento que se hace el escritor y el hombre, y con él mismo el problema para encontrar las fórmulas literarias o artísticas adecuadas que puedan contener las soluciones de pensamiento y de lenguaje que esos conflictos exigen. Cortázar se plantea a sí mismo como problema, intentando dar un salto hacia su conciencia profunda, hacia el otro lado de sí mismo, en una actitud que puede calificarse de agónica. Es así el ser problematizado, el ser cuestionado en su realidad conflictiva y en su existencia, que no encuentra entre él y el mundo exterior, entre él y la vida, un adecuado ajuste, una apaciguadora armonía. Hay algo que sobra o hay algo que falta, fluida y alternativamente; algo que desborda tanto de él como ser, como de la existencia y que no permite que ésta se acomode con su reflexión y su implacable conciencia intelectual: El conflicto es de fondo y no de forma; el conflicto tal vez sea insoluble, porque está en su misma raíz humana, en su conformación psíquica, en su todo orgánico, entre aquello que se agita en su más impenetrable hondura y la realidad exterior construida por los hombres; está en Cortázar como individuo y en el hombre que vital y espiritualmente se le asemeja. El problema reside en ser Cortázar tal como Cortázar es, en la forma que la realidad y la existencia son absorbidas por Cortázar. Dijimos que el conflicto es de fondo, porque el mismo se plantea entre el universo interior cortazariano y el mundo externo, las resonancias y motivaciones de éste sobre su mundo interior producen una serie de atracciones y de rechazos subjetivos o emocionales que no pueden ser neutralizados, absorbidos u ordenados por vía racional; la aprehensión o el tamiz intelectual no guarda una condigna armonía con aquéllos. Son dos criaturas distintas que coexisten en el mismo ser; son dos realidades diferentes que se yuxtaponen y superponen: la realidad común a todos, superficial, lineal, digamos, y la *realidad otra* que Cortázar intuye y capta, la profunda absorción donde la existencia se manifiesta dialécticamente o en sus dos aspectos o caras opuestos: la luz y la sombra a la vez, el sí y el no contrapuestos, el ser y el no ser, el todo y la nada, lo absoluto y su negación, confluyendo hacia un mismo vértice, manteniendo una relación recíproca y encontrada. Es el gran problema existencial planteado en el mismo escritor y trasvasado a su obra. En ese sentido, Cortázar es un creador existencialista, abrumado por su propio problema metafísico («no renuncio... a mi empecinada búsqueda ontológica») (25) que quiere trasladar y vivenciar en su terreno novelístico o en sus cuentos, en menor escala. El lo dice

(25) *Ultimo Round*, p. 217.

en su referida carta a Fernández Retamar, que conviene releer para confirmar todas estas deducciones, además de estar insitas en *Rayuela:* «No estaba tan borracho como para no sentir que había hecho pedazos su casa, que dentro de él nada estaba en su sitio, pero que al mismo tiempo —era cierto, era maravillosamente cierto—, en el suelo o el techo, debajo de la cama o flotando en una palangana había estrellas o pedazos de eternidad, poemas como soles y enormes caras de mujeres y de gatos donde ardía la furia de sus especies, en la mezcla de basura y placas de jade de su lengua, donde las palabras se trenzaban noche y día en furiosas batallas de hormigas contra escolopendras; la blasfemia coexistía con la pura mención de las esencias; la clara imagen con el peor lunfardo. El desorden triunfaba y corría por los cuartos con el pelo colgando en mechones astrosos, los ojos de vidrio, las manos llenas de barajas que no casaban, mensajes donde faltaban las firmas y los encabezamientos, y sobre las mesas se enfriaban platos de sopa; el suelo estaba lleno de pantalones tirados, de manzanas podridas, de vendas manchadas. Y todo eso de golpe crecía y era una música atroz, era más que el silencio afelpado de las casas en orden de sus parientes intachables, en mitad de la confusión donde el pasado era incapaz de encontrar un botón de camisa y el presente se afeitaba con pedazos de vidrio a falta de una navaja enterrada en alguna maceta; en mitad de un tiempo que se abría como una veleta a cualquier viento, un hombre respiraba hasta no poder más, se sentía vivir hasta el delirio en el acto mismo de contemplar la confusión que lo rodeaba y preguntarse si algo de eso tenía sentido. Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo; por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón, cuya falencia es la locura» (26). Páginas más adelante: «Hay ríos metafísicos, ella (la Maga) los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos; ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente; ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser absuelto irreme-

(26) *Rayuela*, pp. 93 y 94.

diablemente por la Maga que me juzga sin saberlo. ¡Ah!, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos» (27).

Cortázar actualiza dramáticamente el sentido de la rebelión romántica contra la realidad y el orden social establecido, profundizándola y llevándola hasta sus últimas consecuencias, con un concepto totalizador, luego de haber asimilado la gran rebelión surrealista. Todos los personajes de sus novelas, desde *Rayuela* en adelante —y de especial manera el paradigmático Horacio Oliveira— estarán de más en más y de una u otra forma en contra de la realidad convencional y la razón pragmática, contra un concepto de la realidad impuesta por un régimen de vida dependiente de un orden político y social originado coercitivamente, como se entiende en el *Libro de Manuel*. Lo que ellos anhelan es otra realidad o la aprehensión y adecuamiento de la vida a la *realidad otra* y a un mundo donde la existencia tenga otro curso y otras respuestas. Cortázar es, de ese modo, un romántico decantado y un idealista práctico que se adecua a los tiempos que corren, para desembocar, como escritor, en la rebelde expresión de su lirismo metafísico, y como hombre, en su franca adhesión al socialismo. De tal suerte, su locura y su insumisión de cronopio son una rebelión abierta contra la «Gran Costumbre» y el convencionalismo en todos los órdenes, contra la inautenticidad, lo falso, lo superficial razonante, como forma y método de vida, en su manifiesta adhesión.

Escuchemos un instante a los personajes de *Rayuela* (28):

> —No nos ha ido tan mal —dijo Ronald.
>
> —¿Qué punto de comparación tenés para creer que nos ha ido bien? —dice Horacio—. ¿Por qué hemos tenido que inventar el Edén, vivir sumidos en la nostalgia del paraíso perdido, fabricar utopías, proponernos un futuro? Si una lombriz pudiera pensar, pensaría que no le ha ido tan mal. El hombre se agarra de la ciencia como de eso que llaman un áncora de salvación y que jamás he sabido bien lo que es. La razón segrega a través del lenguaje una arquitectura satisfactoria, como la preciosa, rítmica composición de los cuadros renacentistas, y nos planta en el centro. A pesar de toda su curiosidad y su insatisfacción, la ciencia, es decir, la razón, empieza por tranquilizarnos. «Estás aquí, en esta pieza, con tus amigos, frente a esa lámpara. No te asustes, todo va muy bien. Ahora veamos: ¿Cuál será la naturaleza de ese fenómeno luminoso? ¿Te has enterado de lo que es el uranio enriquecido? ¿Te gustan los isótopos, sabías que ya trasmutamos el plomo en oro?» Todo muy incitante, muy vertiginoso, pero siempre a partir del sillón donde estamos cómodamente sentados.

(27) *Rayuela*, p. 116.
(28) *Ibid.*, pp. 194 y 195.

—Yo estoy en el suelo —dijo Ronald—, y nada cómodo para decirte la verdad. Escuchá, Horacio: negar esta realidad no tiene sentido. Está aquí, la estamos compartiendo. La noche transcurre para los dos, afuera está lloviendo para los dos. Qué sé yo lo que es la noche, el tiempo y la lluvia, pero están ahí y fuera de mí; son cosas que me pasan, no hay nada que hacerle.

—Pero claro —dijo Oliveira—. Nadie lo niega, che. Lo que no entendemos es por qué eso tiene que suceder así, por qué nosotros estamos aquí y afuera está lloviendo. Lo absurdo no son las cosas, lo absurdo es que las cosas estén ahí y las sintamos como absurdas. A mí se me escapa la relación que hay entre yo y esto que me está pasando en este momento. No te niego que me esté pasando. Vaya si me pasa. Y esto es lo absurdo.

—No está muy claro —dijo Etienne.

—No puede estar claro; si lo estuviera, sería falso; sería científicamente verdadero quizá, pero falso como absoluto. La claridad es una exigencia intelectual y nada más. Ojalá pudiéramos saber claro, entender claro al margen de la ciencia y la razón. Y cuando digo «ojalá», andá a saber si no estoy diciendo una idiotez. Probablemente la única áncora de salvación sea la ciencia, el uranio doscientos treinta y cinco, esas cosas. Pero además hay que vivir.

—Sí —dijo la Maga, sirviendo café—. Además hay que vivir.

—Comprendé, Ronald —dijo Oliveira, apretándole una rodilla—. Vos sos mucho más que tu inteligencia, es sabido. Esta noche, por ejemplo, esto que nos está pasando ahora, aquí, es como uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física, no es eso que tranquilamente llamás y situás como lámpara, con sus vatios y sus bujías. Lo absurdo es creer que podemos aprehender la totalidad de lo que nos constituye en este momento, o en cualquier momento, e intuirlo como algo coherente, algo aceptable si querés. Cada vez que entramos en una crisis es el absurdo total; comprendé que la dialéctica sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma. Sabés muy bien que en el punto culminante de una crisis procedemos siempre por impulso, al revés de lo previsible, haciendo la barbaridad más inesperada. Y en ese momento precisamente se podía decir que había como una saturación de realidad, ¿no te parece? La realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es la hora en que le pegamos un tiro a un tipo, que saltamos por la borda, que nos tomamos un tubo de gardenal como Guy, que le soltamos la cadena al perro, piedra libre para cualquier cosa. La razón sólo nos sirve para disecar la realidad en calma o analizar sus futuras tormentas, nunca para resolver una crisis instantánea. Pero esas crisis son como mostraciones metafísicas, che; un estado que quizá, si no hubiéramos agarrado por la vía de la razón, sería el estado natural y corriente del pitecántropo erecto.

—Está muy caliente, tené cuidado —dijo la Maga.

—Y esas crisis que la mayoría de la gente considera como

> escandalosas, como absurdas, yo personalmente tengo la impresión de que sirven para mostrar el verdadero absurdo, el de un mundo ordenado y en calma, con una pieza donde diversos tipos toman café a las dos de la mañana, sin que realmente nada de eso tenga el menor sentido como no sea el hedónico, lo bien que estamos al lado de esta estufita que tira tan meritoriamente. Los milagros nunca me han parecido absurdos; lo absurdo es lo que los precede y los sigue.

Después Ronald dirá a Oliveira: «Hace rato que mucha gente sospecha que la vida y los seres vivientes son dos cosas aparte. La vida se vive a sí misma, nos guste o no.» Y el protagonista de *Rayuela* asegurará luego: «El absurdo es que nos parezca un absurdo —dijo sibilinamente Oliveira—. El absurdo es que salgás por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo, porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones. Yo no sé, che; habría que intentar otro camino» (29).

Todo el gran problema existencial y el cuestionamiento de la razón y de la lógica allí expuestos, principalmente por Horacio Oliveira, es planteado por Cortázar a través de una esencialidad ontológica que absorbe en sí mismo el ingenio unido a una dialéctica vital y el absurdo como fuerzas o elementos inmersos en la realidad de los hombres a la vez que asimila todo el ser, su caudalosa fluencia interior y sus vivencias. Por ese camino, al mismo tiempo que revelarse artísticamente, que revelar su mundo de creación, Cortázar plantea su rebelión contra la razón y sus soportes lógicos y, por consiguiente, contra un ordenamiento social y una legalidad, asentados sobre aquéllos; pero a la vez Cortázar libera su ser, que es él cada vez más plenamente o está más cerca de la plenitud deseada. Es todo ello como estar bordeando el abismo trémulo de la vida, mirando hacia su vértigo y retirándose para tomar fuerzas, recobrarse y volver a asomarse. Es como un dramático y hasta terrible juego dialéctico, que al mismo tiempo tiene o tendrá luego su gracia, su goce sensual, su aspecto humorístico, porque la propia vida se encarga de decirnos que no es tan seria como hace un instante nos había hecho creer, para volver en seguida a recordarnos que más allá de ese minuto o de esa hora de juego están de nuevo su carácter dramático y su sentido agónico. Por ello el espíritu de juego se da naturalmente en Cortázar en medio de los momentos más intensos y emocionantes de sus narraciones. En sus tan deliciosas como

(29) *Rayuela*, pp. 195, 196 y 197.

anticipadoras *Historias de cronopios y de famas*, su gusto e inclinación en ese sentido habían encontrado un cauce lírico donde se daban perfectamente de la mano el absurdo con el humor grotesco y la sana alegría de vivir, la broma, con el aspecto patético, los cuales se mostrarán luego dentro de otras formas literarias, en esquemas novelísticos cuyo alcance y trascendencia son todavía mayores. Así nos encontramos con las secuencias inolvidables del concierto de Berthe Trépat y el paseo de la pianista con Horacio, bajo la lluvia; las escenas del tablón de ventana a ventana, extraordinariamente consumadas; los diálogos de croncos y petiforros de *62 modelo para armar*, proclives a la locura, como algunas escenas de este mismo libro (episodio en un museo de Londres, pasajes de los «náufragos» de la laguna y del viaje en tren, sobre todo cuando los personajes sonambulescamente bajan en medio del campo; las muñecas con sorpresas, la idea de paredro, etc.), y también ciertas notas de *La vuelta al día en ochenta mundos* y de *Ultimo Round*.

Y por ello, si bien se mira, lo hemos dicho sin ninguna solemnidad, Cortázar es un agonista. Es el escritor que vive y muere en sus criaturas —carne y sangre de su ser—, conmovedoramente muchas veces, al mismo tiempo guiñándole un ojo al destino, haciéndole una broma a la fatalidad o soltando una palabrota. Así la locura de Cortázar («Cada uno es loco a su manera —ha dicho él—, y yo tengo mi locura: mi espacio y mi tiempo son diferentes») (30), es completamente seria, dramática, y su sonrisa o su carcajada son un intento piadoso, humano, por eludir o sortear la tragicomedia, para abandonarse luego, como un amante desesperado, a su profundo abrazo combativo. Por eso lo sexual en Cortázar no trae felicidad —ni para la Maga, ni para Nicole, ni para Hélène, ni para Francine, ni para Horacio, ni para Juan, ni para Andrés ni para nadie—. Lo sexual constituye una parte de su drama —de la evasión y de la entrega a su drama—, de su condena, de su descendimiento a los infiernos; porque en la medida en que el hombre Cortázar no se haya liberado de lo sexual como carga, como obsesión y signo dramático-neurótico, seguirá atado a su otro término absoluto, a su media naranja totalizadora, a su hambre, a su sed dominante, con todo el profundo sentido del irremisible bíblico y no con el hermoso concepto que entreveía Rilke y al que Cortázar no ha podido llegar por lo mismo que no ha logrado (¿o no ha querido?) reverter su problema de fondo, su gran problema existencial —la falta, tal vez, de un profundo ajuste entre lo espiritual y lo físico en relación con la realidad—, del

(30) Revista *Panorama*, 24-11-1970, p. 49.

cual su ontología poética es su mayor manifestación y fuerza expresiva y también su mayor esperanza, porque sólo el día que logre ensamblar la vida y el sexo dentro de esa poderosa corriente interior, se habrá «salvado», puesto que habrá accedido a una honda comunión con el todo, con el ser ecuménico —como un Whitman, por ejemplo— que está más allá y más acá de sí mismo, de su incesante búsqueda y que se alcanza tan sólo entregándose totalmente en cuerpo y alma; una especie de panteísmo místico o de inserción del ser dentro del universo. Por eso él mismo le dirá a Luis Harss: «... aparte de nuestros destinos individuales, somos partes de figuras que desconocemos. Pienso que todos nosotros componemos figuras. Por ejemplo, en este momento podemos estar formando parte de una estructura que se continúa quizá a doscientos metros de aquí, donde a lo mejor hay otras tantas personas que no nos conocen, como nosotros no las conocemos. Siento continuamente la posibilidad de ligazones, de circuitos que se cierran y que nos interrelacionan al margen de toda explicación racional y de toda relación humana» (31). En la misma entrevista, más adelante, Cortázar reafirmará: «cada vez me sé más conectado con otros elementos del mundo, cada vez soy menos ego-ísta y advierto mejor las continuas interacciones de mí hacia otras cosas o seres y de otros hacia mí» (ya antes citado). De allí la atracción que sobre Cortázar han ejercido y siguen ejerciendo las doctrinas orientales —el Zen, sobre todo—, en cuanto éstas proponen una entrega absoluta a algo o a alguien que está profundamente dentro de nosotros, que a la vez se halla profundamente fuera de nosotros y dentro de todo lo existente, y su *Rayuela* es, de alguna forma, el anhelo de «un salto en lo absoluto como el que da el monje o el maestro del Vedanta» (32). Pensamiento sin duda místico, religioso sentimiento del mundo y del hombre, que constituyen la medula de su visión metafísica o su sublimación lírica.

Concluyendo con el pensamiento anteriomente expuesto, podríamos conjeturar que la liberación y plenitud de Cortázar advendrán cuando éste abandone o cierre el ojo intelectual que está mirando constantemente lo que él mismo hace, obligándolo a pensar y razonar lo que vive e impidiéndole vivir con profunda intensidad y entregarse al hecho de existir en toda su plenitud y con todo el abandono que el mismo exige. De otro modo: que Cortázar será totalmente él —en este aspecto—, viviendo enteramente, sin pre-

(31) *Los nuestros*, pp. 278 y 289.
(32) *Ibid.*, p. 286.

concepto lógico o racional alguno; es decir, que su abandono e inmersión en la vida y en lo sexual, en el caso que con anterioridad comentábamos, no sea como individuo que está en todo momento pensando, reflexionando sus actos en cuanto escritor sometido a una coherente actitud intelectual, sino como simple ser humano, que es la única forma de no desvirtuar la maravillosa y ajustada función de existir naturalmente... Creemos.

Todo ello será exacto en tanto que estemos bien encaminados en nuestro deseo de intuir y comprender a Cortázar a través de su vida y de su obra, aunque no implica esto considerarse en posesión de la verdad, puesto que, como dirá el autor de *Rayuela* en algunas páginas de *La vuelta al día...*, en el fondo nadie sabe nada de nadie. El hombre vive planteándose interrogantes y formulando conjeturas; ¿pero hasta dónde son éstas exactas y quién puede tener las respuestas y explicaciones irrefutables sino solamente el mismo personaje objeto de estas investigaciones y requisitorias? Seguramente que ellas deberán estar implícitas o contenidas en los propios textos cortazarianos, y aun éstos no podrán retener toda la verdad de una obra, y menos de una vida, porque en quienes estimamos como verdaderos escritores o auténticos poetas no hay un solo individuo, sino varios o muchos. La persona humana, y mucho más todavía en los particulares casos a que nos estamos refiriendo, es fluyente y diversa. Una vida y una obra son siempre como agua que se escurre por el colador de la intuición y de la estimación crítica. Si no se puede pesar la infinita locura de un Horacio Oliveira, menos aún, ¡menos aún!, se puede evaluar la inabarcable locura de un Julio Cortázar, que sirve para embellecer el mundo, para volverlo más rico y más denso o para penetrarlo en su gran profundidad. Nos parece que a veces podemos acercarnos a él, familiarizarnos con su modo de ser, con su desbordante temperamento; hasta que en seguida se nos escapa como una luz o como una sombra, que todo eso es su metafísica locura, como fatalidad y como método, como naturaleza y como conciencia crítica de sí misma. Y es imposible entonces continuar escribiendo si no es acudiendo a él mismo, a sus propios descubrimientos o trampas que se ha hecho para identificarse o volvérsenos más claro, más aprehensible, especialmente cuando se enfrenta a la investigación que los hombres quieren hacerle mediante reportajes, en los cuales Cortázar descorre un poco las cortinas de su vida interior y nos permite revelaciones que son indispensables para ubicarnos dentro de su propio espíritu y de su cuantiosa sensibilidad, porque hay que tener en cuenta que, siendo

Cortázar un hombre de profundo sentido común, es el menos lógico, el más idealista y el más controvertido de los escritores.

Pero de allí volvemos nuevamente a su obra, para encontrar en ésta las certificaciones de ese discurrir en torno a su inquietante personalidad. Así, si tomamos no más, por tenerlo a mano, un cuento como «No se culpe a nadie», comprendemos en seguida que estamos ante un impulso lírico que lleva al delirio o a la locura. Es aquella fuerza de los demonios interiores, que ha sido glosado por diversos autores, entre los cuales se cuenta, a propósito de Vargas Llosa, el propio Cortázar. El movimiento persuasivo que sigue el desarrollo del relato, su embrollada continuidad, están dadas no por la razón ni por la conciencia intelectual, sino más bien por el abendono a un ímpetu creador que viene de más abajo que la conciencia misma, donde tal vez ni el propio narrador sepa qué va a pasar al final. Son esas energías desconocidas las que dictan el párrafo inicial y a veces el nudo, la trama y todo el desenvolvimiento de un cuento o hasta de una novela, sin que el escritor, en ciertos casos, no haga otra cosa que recibir, en un estado de trance o de embriaguez, ese dictado y escribirlo, para después, cuando más, corregirlo, ordenarlo y pulirlo. En «Una flor amarilla» del mismo libro —*Final del juego*—, el impulso creador se da de igual manera que en el cuento anteriormente citado, e incluso el propio Cortázar lo reconoce en *Ultimo Round*. Son, en realidad, inspiraciones o motivaciones intensas que hacen de pronto el efecto de un carrete que cae al suelo y se va desenvolviendo solo, ajeno a nuestra voluntad, con un ritmo y a veces con un vértigo que proceden del mismo desenrollarse del hilo. En ese sentido Cortázar ha sido bien explícito, y en páginas anteriores hemos citado su pensamiento con respecto a la creación imprevisible o al impulso que lo hace todo o que aparenta hacerlo todo, porque a través de él están operando fuerzas de la inteligencia y de la sensibilidad de mancomún movidas por el azar.

III. LA IMPORTANCIA DE «62 MODELO PARA ARMAR»

En el transcurso de este trabajo hemos señalado que es el lirismo metafísico quien motiva y riega la obra de Cortázar de múltiples significaciones y sugerencias. Se trata de una honda raíz hundida en el ser del universo, de una temperatura interior y de un clima poético que bañan y envuelven los personajes y el extenso ambiente en el cual éstos se manifiestan y que es la vida misma en su profundidad. Cortázar pretende penetrar al misterio cotidiano de la existen-

cia, la *realidad otra*, como él la llama: «Suele señalarse que también la *imagen poética* es una re-presentación de elementos de la realidad usual articulados de tal manera que su sistema de relaciones favorece esa misma entrevisión de una realidad otra» (33). Lo que nos cautiva en Cortázar es precisamente su aprehensión de lo *otro*, la sonda que lanza a la interioridad de las cosas y del mundo, procurando invadirlos y, por consiguiente, iluminarlos mediante el conocimiento poético. Cortázar atraviesa muchas veces el muro de la realidad convencional para situarse del otro lado, donde aquélla fluye caudalosa y contradictoria. De allí la necesidad de romper con los moldes y esquemas tradicionales de la novela, de saltar sobre el espacio y el tiempo («un salto en lo absoluto como el que da el monje Zen o el maestro del Vedanta»), de hacer pasar a los personajes de *62*, sin solución de continuidad, de París a Londres, y de Londres a Viena, o viceversa, o de relatar alternativamente en primera o en tercera persona, o sucesivamente desde un personaje y de otro en seguida, y de mezclar las fluencias vitales de sus protagonistas (de sus agonistas lúdicos). Cortázar transgrede las leyes y convenciones literarias, las nociones estratificadas del bien y del mal, del cuerpo y del alma. De acuerdo con sus vivencias mezcla los países, los individuos y las mismas lenguas; da vueltas todo, origina nuevas relaciones, motivaciones insólitas, filos y contrafilos de las cosas y de las situaciones humanas, brinda posibilidades inéditas, ofrece inauditas cazas de la imaginación, inverosímiles verosimilitudes; crea individuos de todos los días completamente nuevos —no sólo cronopios, famas, esperanzas—; maneja lo inusual y lo absurdo como elementos que le pertenecen familiarmente, en forma indisoluble, adueñándose de ellos con toda naturalidad y propiedad, con una riqueza lírica extraordinaria. En ese sentido pensamos que Cortázar es un caudaloso e imprevisible narrador, que aparece lanzado a una aventura metafísico-vital sin fin y sin seguridades evidentes, en cuanto lo irracional, lo que está del otro lado del individuo, se va convirtiendo en el gran protagonista de su obra, en cuanto la *realidad otra* es su búsqueda obsesiva, en cuanto su afán de superar las nociones de espacio y de tiempo, que para el espíritu no existen (de pronto, Johnny, «El perseguidor», viajando en el metro, comprende que todo lo que acaba de pensar en sólo tres minutos, vivirlo o contarlo le llevaría veinte o treinta minutos), para ubicarse en una zona —¿la *zona* de *62*?— existencial que las contenga libremente, otorga a la narración una fluencia vertiginosa: su aventura es ilimitada y

(33) *Ultimo Round*, p. 99.

fascinante; es, por qué no, la aventura misma de Mallarmé, pero por otro camino y no conducente a una ruta cerrada y, como el propio Cortázar lo dice, a que la realidad culminara en un libro, si no en «un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (34). Porque, cuando a través del lenguaje Cortázar quiere acceder a las fuentes hondas de la realidad y trata de subvertir tanto a ésta como a aquél y de librarlos a su propio descontrol subconsciente, se ambiciona llegar a un tipo de absoluto o de totalidad existencial donde todos los caminos se tocan y entrecruzan, donde las experiencias más profundas confluyen. El peligro está en quedar de nuevo atrapado por la literatura, cuyos tentáculos son muy amplios y poderosos, tanto que a veces parece que Cortázar recurriera a un juego muy arriesgado cuando la letra o la escritura procuran sustituir a la vida, cuando lo puramente verbal corre detrás de oscuras simbiologías (o analogías en algunas ocasiones), que no constituyen precisamente la gran materia y el fondo real de la existencia. Las primeras cuarenta o cincuenta páginas de *62* brindan una muestra clara de lo que venimos diciendo, porque en ese transcurso el puro discurrir intelecaual, le estar dando vueltas en torno de una frase o de una situación banal, todo ese tanteo literario sin ir más allá, producen en el lector la sensación de encontrarse en presencia de un puro juego estético, de asociaciones mentales que no conducen de verdad a la novela, ni a la vida, lógicamente, que la narración quiere dar, al centro mismo de los personajes, a la aprehensión de la realidad verdadera en su intenso fluir. Es esa frialdad intelectual o sequedad a la que el mismo Cortázar hace referencia en su entrevista con Ernesto González Bermejo: «el hecho de que yo haya querido mostrar demasiado esa teoría de un billar humano tal vez haya resecado un poco el libro, le haya dado un tono geométrico que yo no quería» (35). El mismo contará después toda esa indecisión de las primeras páginas de *62*, en el riquísimo texto titulado «La muñeca rota»: «Al principio, cuando esa especie de danza ceremoniosa que cumplen los personajes sin saberlo demasiado, estaba todavía como larvada en un texto que difícilmente se abría paso en su especial territorio» (36). Y luego, en esos instantes de inseguridad e incertidumbre, son connotaciones de otros escritores, reflexiones que se entrecruzan con la creación y el proceso novelístico, las que renuevan su impulso para seguir adelante, como las palabras de Felisberto Hernández leídas precisamente «en la hora de la más ex-

(34) *Ultimo Round*, p. 207.
(35) *Cosas de escritores*, p. 113.
(36) *Ultimo Round*, p. 105.

trema duda» —dice Cortázar—: «No creo que solamente deba escribir lo que sé» .Y el mismo Cortázar agrega entonces, ante la frase del escritor uruguayo: «Frente a una narración en la que una ruptura de todo puente lógico y sobre todo psicológico había sido condición previa de la experiencia, frente a un tanteo muchas veces exasperante por la renuncia deliberada a los puntos de apoyo convencionales del género, la sentencia de Felisberto me llegaba como una mano alcanzándome el primer mate de la amistad bajo las glicinas. Comprendí que teníamos razón, que había que seguir adelantándose. Porque "lo otro", ¿quién lo conoce?» (37). Es entonces cuando Cortázar vuelve al fondo de sí mismo, se entrega a su aluvión interior, que es quien le irá dando progresivamente y por debajo de su conciencia intelectual tanto el desarrollo como «la trama» de la novela. Es decir que, por un lado, actúa el azar que proviene de sentarse a escribir movido por el impulso lírico o el «extrañamiento», que lo llama Cortázar, sin una dirección calculada y prevista anteriormente, y por el otro y enlazado con este impulso, está la fuente caudalosa de la imaginación. Será Merleau-Ponty esta vez quien, en lugar de un mate amargo, porque, como buen francés, desconocerá con seguridad esta típica costumbre argentina, le acerque un cigarrillo: «La función simbólica debe adelantarse siempre a su objeto, y sólo encuentra lo real cuando se le adelanta en lo imaginario» (38). Pero este método de escritura o narración no es el de la simple casualidad o el de la inspiración entendida en el superficial modo romántico —lo que no excluye, lo hemos dicho, que Cortázar sea a su manera un quintaesenciado romántico—, sino el de la causalidad, de una «ordenación» interior que se va dando por sí misma, más allá de las previsiones de su autor, pero como consecuencia de una continua tarea subconsciente y también de una búsqueda lúcida al margen mismo de su trabajo literario. La novela y los personajes de un escritor son fuerzas y criaturas nacidas en su propio fondo, pero enlazadas e imbricadas con la realidad, que se ponen en movimiento ante dos factores desencadenantes o energías motivadoras: lo interior y lo externo en cuanto ambas corrientes se interfluyen y constitúyense a la vez en el impulso creador. Sabido es que hay tipos de escritores cerebrales y tipos de escritores subjetivos, emocionales, entre los cuales puede incluirse Julio Cortázar, tal vez como una síntesis de ambos modelos o características profesionales: por un lado, el creador impulsivo, que se abandona al desbordamiento de

(37) *Ultimo Round*, p. 108.
(38) *Ibid.*, p. 109.

su sensibilidad y su imaginación, y por el otro, el crítico racional, implacable consigo mismo y con el mundo, que verá luego fríamente los resultados de una labor azarosa e imprevista. Los primeros escritores planean todo de antemano y siguen un orden y un desarrollo lúcido y coherente en sus creaciones —desde luego que siempre intervendrá el azar mental—, y anteriormente hemos citado una referencia de Cortázar subestimando a ese primer tipo de intelectuales que lo prevén todo, detalle por detalle. Los segundos son más motivados por pequeñas (o grandes) cosas de la realidad y de la vida diaria que ponen en movimiento todo un vasto material que estaba esperando en el fondo del narrador o del poeta. El mismo Cortázar desenvuelve el tema con limpia gracia de cronopio en «Cristal con una rosa adentro» (39): «En mi habitual condición de papador de moscas puede ocurrirme que una serie de fenómenos iniciada por el ruido de una puerta al cerrarse, que precede o se superpone a una sonrisa de mi mujer, al recuerdo de una calle en Antibes y a la visión de una rosa en un vaso, desencadene una figura ajena a todos sus elementos parciales, por completo indiferente a sus posibles nexos asociativos o causales, y proponga —en ese instante fulgural e irrepetible y ya pasado y oscurecido— la entrevisión de otra realidad en la que eso que para mí era ruido de puerta, sonrisa y rosa constituye algo por completo diferente en esencia y significación.» (¿No es este extrañamiento, en alguna medida o precisamente, el extravío de los sentidos que proponía Rimbaud, cierta captación intuitiva y anormal de la realidad y de sus contenidos líricos, la aprehensión de lo mágico o del encantamiento que rodea inesperada o naturalmente la existencia?) Todas las energías conscientes y subconscientes que constituyen el lirismo metafísico de un gran narrador o de un gran poeta se ponen en movimiento, creadoramente, motivadas por causas fortuitas e imprevisibles. Estas entran por el camino de la sensibilidad y producen una conmoción o actividad interior que rebasa al autor y lo proyecta por encima de él mismo. Entonces sus personajes, en el caso del narrador, viven sus propias vidas, por sí mismos realizan la trama de la novela y dan a ésta el desenlace que ellos quieren o la fatalidad —el azar— que los determina. «El génesis del cuento y del poema es, sin embargo, el mismo —escribe Cortázar—, nace de un extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen normal» (40).

Hemos explicado de manera evidente que Cortázar no es un intelectual cerebral y frío, aunque a veces parezca serlo por su aguda

(39) *Ultimo Round*, pp. 98 y 99.
(40) *Ibid.*, p. 42.

captación crítica y su poderosa antena racional, entregado al juego de la literatura, a la distorsión del estilo y de las palabras. Toda esa disposición que en él se da y, talentosamente desarrollada, sirve a otra finalidad vital y revolucionaria dentro de las letras. Al comienzo de su tan recomendada carta al poeta cubano Fernández Retamar, respondiendo al deseo de éste de que le envíe un artículo sobre la situación del intelectual latinoamericano contemporáneo, Cortázar explica su inclinación por la carta antes que por la publicación periodística: «Prefiero este tono, porque palabras como "intelectual" y "latinoamericano" me hacen levantar instintivamente la guardia» (41). En el ya referido curso de una disertación de Cortázar en París, en abril de 1970, el autor de *Rayuela* no deja de ocultar el fastidio o escozor que le produce la palabra «intelectual» y él prefiere finalmente darle el sentido de creador. Creemos que esos detalles contribuyen a configurar el tipo humano y literario que es Julio Cortázar, muy alejado, por cierto, del escritor de cenáculo, de ese tipo definido estricta y justamente como intelectual, porque por encima de todo pone su condición de individuo pensante, elaborador de productos intelectuales, cerebrador frío, mientras que a Cortázar le interesa el sujeto vivo, humano, cálido, que resume en sí mismo el hecho de vivir y que lo traslada a su obra como apetencia de la propia existencia, como expresión y revelación de ésta, entendida como aventura y búsqueda de sus otros sentidos. Todo ello interesa en cuanto nos ubica ante un hombre que se siente identificado hoy con los problemas más candentes de América Latina y que ve para ellos un único medio de solución política posible, ya declarado en su carta a Fernández Retamar .Conviene, por lo tanto, desechar la idea de intelectual, de escritor «à la page» y de narrador novedoso adicto al mero juego literario. El humor, el absurdo, la locura en Cortázar —insistimos— asumen formas significativas y reveladoras de una existencia profunda que busca otras salidas para la vida y para el arte, sustancialmente relacionados. Crear con todo el material que tiene a la mano, cualquiera sea éste, es, en cierta manera, dignificar la existencia en términos literarios, darle carácter artístico a cualquier cosa o a cualquier tema cuando asume, con la necesaria calidad estética, la condición de tal. Las formas más refinadas de la ironía se dan muchas veces la mano con un sentimiento dramático de la existencia, que busca en el juego válvulas de escape, intentando la liberación del hombre de los aplastantes esquemas racionales y asestando un golpe de gracia a la razón pragmática en bien de la *realidad otra*,

(41) *Ultimo Round*, p. 199.

más profunda y verdadera que la circunscrita a la superficie de las cosas. Para él crear es crear vida, crear nuevas realidades, dar una inédita visión de la existencia y del hombre, romper todas las cortezas, acabar con todos los falsos o convencionales rótulos y avanzar profundamente en un revelador terreno artístico, en un no muy conocido suelo humano iluminado por la visión del ser esencial que es el hombre en sí mismo y en todos, como causa y fin del universo. «Mi problema sigue siendo —le escribe Cortázar a Fernández Retamar—, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual.» Y son ese problema metafísico y esa visión espiritual de la vida que otorga la poesía, los que resumidos en un solo concepto sustentan y animan la existencia y la obra cortazariana. A partir de aquí el escritor se entrega a su aventura vital cada vez más personal y libremente, y a la vez a la aventura de la creación literaria, inmerso en una realidad interior que se proyecta caudalosa sobre la realidad exterior, hasta confundirse con la *realidad otra* que a Cortázar lo fascina y desasosiega. Esa misma inquietud profunda lo lleva a sentir el destino del hombre de nuestro tiempo como «un desgarramiento continuo» y a entrever en un sistema social determinado la posibilidad de alcanzar un arquetipo que logre la liberación del individuo dentro de un contexto práctico, donde el impulso lírico completará ese esquema humano con una «visión espiritual» de la existencia suministrada por la poesía. «Esa búsqueda representa mi compromiso y mi deber» —agregará Cortázar—, y en todas las explicaciones de esa larga como reveladora carta se advertirá con claridad su decisión de entregarse a esa fuerza interior, a esa intuición y percepción de los hechos y de las cosas que parten de una ontología poética, como lo hemos venido asegurando. Hombre y escritor aparecen entonces como una profunda unidad, a la vez fluida y diversificada, emergente de un sentido de la existencia que está proporcionado por su propia y personal captación del mundo y de la vida. Este es el sentido, conjeturamos, de la existencia de Cortázar, y éste es, consecuentemente, el sentido de su obra: una visión del universo regada o motivada por un cuantioso surtidor ontológico que aspira a revelar la propia vida y a desbordarla, en cuanto la existencia personal opera sobre la existencia general por medio de la obra artística y crea otra vida más rica y más afín con la *reali-*

dad otra. Ello incluye, desde luego, un hondo sentido social y humano que expande consustancialmente un concepto moral de la persona y del mundo. A partir de *Rayuela,* Cortázar se nos muestra con una gran fidelidad a sí mismo y con una forma personal de manifestarse y hasta de ser dentro de la realidad; una unidad de conjunto, vital, con un signo existencial diferente, que busca la plenitud, el potenciamiento individual y la expresión creadora que lo descubra inmerso en ella misma («vivir, salir, caminar, andar por la ciudad, que la ciudad ande por mí») (42). Es una entrega a la existencia para ir por ella a la literatura, una fidelidad a sí mismo en el vivir para ser auténtico y pleno, que es la manera de serlo también en el arte y en la literatura.

Los mejores cuentos de Cortázar informan sobre la tendencia poética que venimos señalando o constituyen una entrega total a ella: «El perseguidor», «Casa tomada», «La noche boca abajo», «Axolotl», etcétera. Posiblemente, sólo «La autopista del sur», aunque con una honda significación simbólica, sea un extraordinario ejemplo del cuento objetivo. ¿Qué decir de novelas como *Rayuela,* donde es precisamente esta condición que venimos subrayando la gran fuerza que crea esa atmósfera especial, ese adensamiento de la realidad en su plenitud y hondura y ese personaje tan querido brotado del mismo corazón del autor, que es la Maga, como oposición o complemento físico y metafísico de Horacio Oliveira (aun en su más implacable y nihilista —desesperada— indiferencia y abulia, que pretende ser la parte pensante y espiritualmente caótica de Horacio Oliveira, quien asume las contradicciones vitales e intelectuales del propio narrador, extremándolas hasta lo insostenible o hasta los límites del absurdo. «... Es Oliveira donde puede estar la explicación de por qué, de golpe, me interesó en mi prójimo, del que había estado bastante separado en la Argentina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba un poco, con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor») (43), y donde los problemas se plantean de una manera tan poco convencional como sólo esa fuerza ontológica a que venimos refiriéndonos puede hacerlo y a través de un lenguaje que es precisamente el cauce más adecuado para sus a veces contradictorias o controvertibles manifestaciones, para la pluralidad de sus vertientes internas? Por eso, pasajes como el del concierto de Berthe Trépat y sus consecuencias, la muerte del bebé Rocamadour, el descenso al

(42) Reportaje a J. C. por H. G. M., ya citado.
(43) *Cosas de escritores,* pp. 95 y 96.

sótano o el tablón de ventana a ventana, con todo el posterior enclaustramiento esquizofrénico de Horacio Oliveira, precedidos por algunas secuencias que constituyen un verdadero descendimiento a los infiernos, son, en última instancia, la exacerbación, o el desenfreno en algunos de los casos citados, de una obsesión ontológica proyectada hacia el absurdo y el no va más allá de sí mismo, que intenta abrirse paso con tentáculos capaces de apresar toda la fiebre, la sin razón y el delirio que la vida contiene a veces, y siempre de algún modo. ¿Y qué es el mismo título, *Rayuela*, sino la constancia de un juego vital, humano, para acercarse al cielo inminente y lejano, al cielo religioso y laico de la infancia perdido para siempre y reencontrado en la isla del corazón? ¿No es un dramático juego para abrir las puertas del absurdo de par en par y penetrar en el otro territorio incesante de la verdad y la belleza, un someterse libremente a los no y a los sí, como si los personajes fueran movidos por un caótico demonio interior, cuando no desde fuera de ellos mismos, por encima y por debajo de sus voluntades, destrozándose y rehaciéndose luego infinitamente en ese mismo ser inabarcable que es la vida? ¿Y qué son estos personajes sino modelos o partes de esas «figuras» que Cortázar, con aguzada pasión, quiere alcanzar para armar y desarmar implacablemente? Porque, si bien *Rayuela*, digámoslo ahora, es la pleamar del lirismo metafísico y del talento creador de Cortázar, *62* es más bien la cristalización de su universo literario en figuras menos caóticas que la de Horacio Oliveira, donde la imaginación busca caminos diferentes y el espíritu se explaya en otro tipo de soluciones y de orquestaciones líricas y suprarracionales ordenadas por otro sentido, por otra razón, por otras claves literarias y vitales, cuyas vivencias condénsanse en las relaciones de un grupo que resume las responsabilidades e irresponsabilidades particulares por debajo y por encima de sí mismos, proyectándose al cabo hacia otro ser, hacia otra estructura humana y social todavía no alcanzada, apenas entrevista, en un relámpago irracional intuida. Por tanto, sin la densidad y el desbordamiento existencial de *Rayuela*, sin su contenido dramatismo, *62* logra la seguridad de una nave surcando un mar aquietado ya por la conciencia de su creador. Esta novela tiene así, más que problemas y cuestionamientos ontológicos (que también puede incluirlos), una significación simbólica, donde cada uno de los personajes contribuye en la integración de ese grupo y en el sentido de las «figuras» que ha sido explicitado por el autor, según lo hemos advertido en otro lugar de este trabajo. *62* está planteada más bien desde el punto de vista del lenguaje y como ex-

presión del hecho artístico que sirve a una visión más ordenada y cristalizada de la existencia, aunque en momentos con mucho de onírico y disparatado, es decir, esencialmente cortazariano.

IV. LOS LIBROS COMPLEMENTARIOS

Dentro de la problemática cultural del continente y aun de todo el mundo de habla castellana, la obra de Julio Cortázar tal vez constituya uno de esos testimonios que servirán a las generaciones presentes e inmediatas para los fines de su liberación espiritual y mental. Su aventura literaria y humana se manifiesta como un intento muy serio de alcanzar una plena independencia que se llevará cada vez más hasta sus últimas consecuencias. Esta actitud puede compendiarse por medio de hechos sumamente difundidos en los que casi sería innecesario insistir: narrador, pequeño burgués (... «mucho antes de tener conciencia política, cuando escribía mis primeros cuentos, cuando era el joven liberal antiperonista, bastante exquisito, totalmente alejado del destino de América latina e incluso de mi propio pueblo» (44). «Burguesito ciego a todo lo que pasaba más allá de la esfera de lo estético») (45), discípulo de Borges, con un primer libro de sonetos estetizantes y con un posterior drama en torno al Minotauro, escapa a París aún no terminada su juventud, se radica definitivamente en la Ciudad Luz rompiendo sus amarras con Buenos Aires y poco a poco deviene un nuevo escritor y, a la vez, un nuevo hombre, o viceversa. Busca entonces una línea de creación personal, un lenguaje propio y un orbe narrativo que le pertenezca por entero en sus vivencias humanas, al mismo tiempo que su ubicación ideológica ante los sucesos políticos, y el mundo cambia por completo. Cortázar quiere desprenderse como escritor de todo lo que sea falso, postizo o meramente reiterativo, tradicional y estetizante, procurando salir de la literatura por la literatura para entrar intensamente en la vida y para que ésta invada fluidamente su trabajo intelectual. Es la aventura en su doble y profundo sentido.

Si bien Cortázar se libera primero de Buenos Aires en cuanto la metrópoli podía significar una importación, una vida de segunda mano y una repetición de influencias literarias inmediatas, a la vez se libera humanamente y ambas actitudes se interfluyen. Se desprende así del lenguaje artificioso y refinado, se libera de la literatura como actitud estética, de la moral como prejuicio, inhibición o tabú, de la

(44) «Panorama», p. 50.
(45) «Siete Días», antes citada.

condición de intelectual en todo lo que ésta tiene de rotulación artificiosa, de acartonamiento y falsedad. Vive su propia experiencia e intenta ser realmente auténtico como escritor y como hombre. Es, en cierta forma, la actitud de Horacio Quiroga —pero a la inversa, aunque como aquélla nace precisamente de un viaje a París—, que busca y halla su verdad humana y su mundo literario en la peligrosa soledad de Misiones. Cortázar encuentra a éstos paso a paso, y aunque no de la manera tan desnuda y viril, profundamente dramática del hechicero de Misiones, en París y en las grandes ciudades del mundo. Cortázar traza ávidamente un camino hacia la autenticidad y la creación en medio de una sociedad y de un mundo —el europeo— en el que se ha instalado por su propia voluntad. Y esa ubicación le permite manejarse con una libertad de criterio que va favoreciendo paulatinamente la plena liberación que busca. Este hecho le conduce a la liberación en el lenguaje, a romper muchas veces nexos, módulos y normas intelectuales corrientes para acceder a su propia escritura, a su personal diagramación del hecho literario por dentro y por fuera, con un dinamismo y un vértigo, a veces, que le son propios. En *Las armas secretas* Cortázar comienza a enfrentarse de verdad a un nuevo lenguaje y a una particular percepción de la vida, a una asimilación que será de más en más clara y asidua de la *realidad otra*. Este libro parece descubrirle el propio centro de la vida y su sentido profundo, el aspecto de creación permanente que ésta tiene y que ha perdido atractivo y resonancia en la conciencia del hombre por el uso mismo que él hace a diario del milagro y de la costumbre del hecho, que puede ser maravilloso, de vivir. «Pero si todo es excepcional, piensa Pierre, alisando torpemente el gastado cobertor azul» (46). Antes el autor habrá dicho: «Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es exactamente lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas» (47). Más adelante expresará: «No puede ser que todo sea gratuito, que un mero azar decida Green contra Michaux, Michaux contra Enghien...» «No puede ser que todo sea tan absurdo, piensa, tirando el cigarrillo.» Y en otro lugar del mismo cuento Cortázar dirá: «Siempre se empieza por creer que no hay misterio en nadie, es tan fácil acumular noticias: Michèle Duvervois, veinticinco años, pelo castaño, ojos grises, empleada de escritorio. Y ella también sabe que Pierre Jolivet, veintitrés años, pelo rubio...» (48). «Los últimos meses son

(46) *Las armas secretas*, p. 185.
(47) *Ibid.*, pp. 188 y 189.
(48) *Ibid.*, pp. 192 y 193.

tan confusos como la mañana, que aún no ha transcurrido y es una mezcla de falsos recuerdos, de equivocaciones. En esa remota vida que lleva, la única certidumbre es haber estado lo más cerca posible de Michèle, esperando y dándose cuenta de que no bastaba con eso, que todo es vagamente asombroso, que no sabe nada de Michèle, absolutamente nada; en realidad, tiene ojos grises, tiene cinco dedos en cada mano, es soltera, se peina como una chiquilla, absolutamente nada en realidad.» Desde luego, la vida está por dentro, es lo que no se dice de las personas cuando se habla de ellas, cuando se las describe físicamente sin conocerlas jamás, cuando se las menciona con una acumulación de datos y detalles sin haberlas intuido nunca. Este es tal vez el problema fundamental de la existencia: que pasamos por ella como seres desconocidos, como profundos solitarios, como islas que no se comunican normal o habitualmente. Lo que se quiere decir entonces es que se conocen de nosotros sólo las películas y cortezas que nos cubren, nunca el hombre interior, el individuo subjetivo, lo que de verdad somos, palpitantemente, reduciéndolo todo a actos fríos o *mecánicos* que nos *individualizan* como a objetos o útiles sociales más que como verdaderos seres humanos; es decir, el desconocimiento total que hay siempre de la auténtica vida del hombre, de su riqueza como ser, como persona-mundo; su verdad honda, en fin, o la *realidad otra* que lo incluye, que nos incluye a todos.

Esa rebelión contra lo superficial y anecdótico, contra la realidad convencional y la verdad estereotipada, contra las falsas rotulaciones de la vida, la intenta Cortázar a través de un existencialismo lírico o de un lirismo existencialista, que es más que todo esto y se convierte en un verdadero «río metafísico» por cuyo medio quiere abrir puertas y ventanas que conducen a la *realidad otra*, a la entrevisión honda de la vida y a una forma cada vez más progresiva de interrogarse sobre el ser y la existencia. Por un lado asiste al asombro de que la vida sea tan simple y a la vez tan misteriosa, tan rutinarios el quehacer y el desenvolvimiento de los hombres y en torno de ellos, palpitante, lo maravilloso; que el milagro se dé habitualmente y nadie lo reconozca, nadie lo perciba, como al equilibrio y a la armonía prodigiosos de los planetas y las estrellas; que todo suceda como si tuviera que suceder porque sí, por un orden lógico y preestablecido y no con la intervención del azar y del acaso, como si el hombre no debiera asombrarse a cada instante y preguntarse el porqué de sí mismo y de las cosas, el profundo por qué de la vida. Es una sed irracional, alógica y lógica a la vez, una investigación lindante con

la esquizofrenia o parademencial, como en el caso del protagonista de *El perseguidor*, pero también es el hambre metafísica de ser en la totalidad y de conocer el ser y el porqué de ese ser.

Aquí se podría aventurar una exposición de «principios» muy personales, muy cronopianos —fuera de lo estrictamente crítico del trabajo—, que conducen inevitablemente a la concepción cortazariana de la vida y del mundo, apuntando a la percepción y estimación de la *realidad otra*. Se puede así creer firmemente que la vida y el mundo están regidos por una larga serie de sobre malentendidos que los seres humanos se han encargado de tomarlos como a verdades fijas e inmutables sin averiguar la verdad de cada uno de ellos. Al final, todo gira en torno a convencionalismos y rutinas estereotipadas. Sin embargo, nada es como se cree habitualmente, o si lo es, ha perdido en todo caso su virginidad prístina y su sentido original. Y tanto el mundo como el hombre y las propias cosas (involucrando acá a la naturaleza) se han desvirtuado en sí mismos y en la clara y densa significación que en un comienzo debieron tener.

En realidad, nos hemos acostumbrado a tapiar nuestra vida interior y a enclaustrarla, parcial o totalmente y al fin hasta ahogarla reduciéndola a un automatismo de la conducta o a manifestarla en frases hechas y lugares comunes carentes de todo valor humano, del principio emocional de que debieron partir. Así, frases como «buenos días, cómo le va», o «qué tal, qué decís, qué es de tu vida», son cáscaras resecas, resquebrajadas que apenas se mantienen en el diario canje que de ellas hacemos, cuando en el fondo llevamos una multitud de impulsos, de deseos, de actos en potencia, de actitudes latentes, de palabras hermosas y hasta por qué no clarividentes, de intuiciones increíbles, que de salir todo hacia afuera seríamos el recíproco asombro por nuestre riqueza vital, nuestra desbordante personalidad, la capacidad inventiva o creadora que poseemos, la cantidad de gérmenes de absoluto que contenemos. Si al despertar en la mañana creáramos conciencia lúcida de todo lo que vamos a hacer para vivir ese día en plenitud original, como recién venidos al mundo, sin ceder mecánicamente al hábito, a la rutina y sin dejarnos mover por un automatismo de muñecos soñolientos, todo lo que hiciéramos por mínimo o baladí que fuera, cobraría la profunda significación que tuvo en su comienzo, volvería a ser acto creador, motivación original. Diciéndonos, por ejemplo: —Me voy a poner las medias, los pantalones y los zapatos y los voy a sentir intensamente, cómo me calzan, me visten, me acarician vivamente; o voy a experimentar lo que es el agua maravillosa cayéndome por la espalda, corriendo por mi frente, por mis ojos cerrados, por mis

labios, con su dulzura, su aroma, su gracia, haciendo deslizar la tierna espuma del jabón como si fueran rosas que se deshacen y escurren por el vientre y por en medio de las piernas; y voy a cantar espontáneamente feliz de este suceso nuevo, inédito. Y voy a admirar con intensidad la casa, las habitaciones donde vivo, donde palpito a cada instante y donde respiran y anhelan los seres que yo quiero, aspirando el calor humano que se expande por los ambientes hasta llegar a la cocina, tierna e incomparable, con todas las familiares cosas que me esperan: el maravilloso fuego creándose en su llama encantadora, la leche que viene de las poderosas y maternales ubres de una lejana y desconocida vaca, el café que fue arrancado de una planta en el sur de Colombia y luego molido y torrado para llegar después de un increíble proceso hasta mi mesa y cuyo aroma me penetra la anhelosa nariz y el pan generoso y la esplendidez y el sabor de todo: la manteca, la mermelada, el café con leche enriqueciendo mi cuerpo. Y después la calle, insólita, virgen, recién descubierta en el paradisíaco barrio cuyos hermosos árboles se acercan a nuestros pasos y el cielo que empieza a resplandecer, a crearse como un mar infinito donde navegan las perezosas nubes entregándonos ese milagro que se llama la luz—. En fin...

Así como la interioridad del hombre no está en lo poco que exterioriza sino que él mismo es todo el cosmos reducido a su contenida expresión humana, albergando el cielo y el infierno únicos, y es a la vez el Dios de esas entidades míticas, también las cosas y la naturaleza son otras formas vivientes y cálidas semejantes al hombre interior y que participan de su vida misma. Nada ni nadie es solamente espectador, marco, escenario o útil del hombre, sino que todo se integra y se prolonga en él. Así hasta el hierro no es inerte, frío e incorregiblemente muerto, sino que el hierro es sensible, permeable a los reclamos y a la voluntad humana, pero no sólo como elemento de construcción sino como un ser más. Y si no quiero compararlo con una flor ni con un ave, sí quiero decir que no es indiferente a nuestra vida sino que la recepta y está esperando que el hombre se acerque a él en otra actitud para responderle de igual forma. ¿Y qué decir de esas cosas que rodean al individuo en tantas horas del día y de la noche: las sillas, las mesas, los roperos? No se pretenderá que son meros útiles, simples objetos funcionales sin vida ni sensibilidad alguna. No nos equivoquemos de tal forma. Es cuestión de mirarlos y de sentirlos para que ellos se incorporen cálidamente a nuestra existencia. Ellos tienen tanto de nosotros como nosotros de ellos y son, igualmente, una parte de la creación desconocida, secreta, todavía sin penetrar. Así ya no resulta extraño que

en las noches las sillas se muevan y cambien de lugar, que el escritorio se acerque a nosotros buscando nuestro contacto o proximidad, que el ropero murmure cálidamente un oscuro mensaje, que todos los objetos musicalicen cosas increíbles, que los cuadros nos dicten el poema que nuestras manos no llegan a escribir. Entonces percibimos que se reúnen y ensamblan todas las vibraciones pasadas y actuales de nuestros cuerpos, los latidos de nuestras almas, los recuerdos y nostalgias de la sangre. No es locura, no. Decir eso, sería escaparse por la tangente, lo mismo que contestar Dios es Dios y un zapallo es un zapallo, y se acabó.

La verdad es que el hombre ha necesitado muchos años para retornar a sí mismo e irse comprendiendo mejor, para ir redescubriendo el mundo y la naturaleza, aunque descuidando el conocimiento profundo de la realidad y la realidad está hecha de muchas cosas cotidianas de las cuales simplemente se sirve sin reparar con atención en ellas, en su interioridad y en la vida que le es propia. Y lo peor de todo es que el hombre se ha hecho negativamente práctico y utilitario al máximo; y hasta aquéllos que blasonan de su espiritualismo o de su religiosidad son meramente agentes del cálculo, del cuánto tienes tanto vales, etc. A ese respecto, los niños son más sabios y verdaderos que nosotros y viven mucho más espiritualmente, en su relación con la *realidad otra* y el mundo que los rodea. Los misteriosos contactos y comunicaciones que ellos estatblecen con las cosas, con los animales y con las mismas personas, resumen la natural forma de relacionarse que nosotros deberíamos tener con los objetos, cosas y elementos que nos circundan, con el mundo objetivo y externo, que es tan así como lo es subjetivo e interno. ¡Es tan profunda y asombrosa la vida y comprendemos tan poco a veces de ella! ¡Día llegará sin embargo en que el hombre salga de su cáscara y rompa también las películas y cortezas que lo separen de las cosas, de la naturaleza y del mundo!

Toda esta digresión que nos acabamos de permitir, nos parece concluyentemente cortazariana y que traduce una de las primeras —y tal vez la más profunda— actitudes del autor de *Rayuela,* como reacción ante el fenómeno riquísimo de la vida y que señala en seguida su progresivo alejamiento de la literatura como convención, como simple expresión estética, para buscar por medio de ella una forma de aprehensión o de descubrimiento de la realidad verdadera, la que él llama *otra,* para distinguirla de la realidad congelada y canonizada por los hombres. Esta evolutiva actitud de Cortázar halla su plenitud en «El perseguidor» —Johnny Carter—, el personaje obsesionado por revelar la vida por medio de la música, por descubrir lo que está más

allá de la realidad y de las palabras a través de su saxófono. Esta enfermiza obsesión se da luego, equilibrada y racionalmente, de modo existencialista, en Horacio Oliveira y de alguna manera, pero en forma todavía más intelectual en Juan de *62* y hasta en Andrés del *Libro de Manuel*, que son, si bien se mira, el mismo y profundo personaje, que es, ¿por qué no?, el propio Julio Cortázar o uno de sus yo.

En ese cortazariano personaje que acabamos de mencionar —el torturado Johnny— hemos visto que esa aprehensión de la vida, esa entrevisión delirante de la *realidad otra* no se da de la manera equilibrada que en el personaje de la narración titulada «Las armas secretas», sino a través de una percepción sicopática, donde la esquizofrenia aparece como una vía para penetrar en lo desconocido y hallar su comunicación con él.

A partir de esa aprehensión subconsciente de la realidad, por debajo de la conciencia racional y de la razón pragmática que ha venido adquiriendo progresivamente, Cortázar se entregará cada vez más a su propio impulso, se abandonará al flujo o corriente de su ontológico lirismo, que se va haciendo más consistente y más denso, como se verá de manera relevante con el gran salto de *Rayuela*, tomando otra direccinn o encaminamiento en *62 modelo para armar:* a partir del lenguaje y de la vivencia que alimenta el juego literario se va armando y desarmando la trama novelística («la dura sacudida mental que me produjo una serie de inversiones ópticas y acústicas en momentos en que la lectura casual de un libro de Michel Butor aliaba en mi memoria el nombre de Chateaubriand con la palabra 'Château', etc., me dio el trampolín desde donde habría de saltar a esa 'terra incognita' que sería para mí el destino de Hélène» (49). De allí, suponemos, que sea un modelo para armar: porque la novela se arma y desarma de acuerdo al impulso interior, en consonancia con las soterradas o expectantes experiencias del autor que se van incorporando al libro a medida que los personajes arman por sí mismos sus propias vidas y sus consecuentes relaciones. Consideramos así a *62* un modelo que se arma y desarma alternativamente, donde en este momento pueden quedar afuera piezas que luego serán utilizadas en otro intento de recrear y hacer de nuevo la novela. Es decir, que Cortázar deja fluir libremente la narración, que ella se realice por sí misma como el propio juego apasionado o frío e implacable de la vida, que proporciona hechos que conducen o no a sucesos baladíes, importantes o trascendentes, que luego podrán ser seleccionados y eliminados algunos, pero que más tarde tal vez tendrán

(49) *Cosas de escritores*, p. 114.

que ser incorporados de nuevo y reajustados en un ulterior ensamble, con la particular absorción y fluidez de la existencia.

Libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Ultimo Round* son reveladores en ese sentido por lo que significan como conjunto o por lo que descubren algunas de sus más testimoniales piezas. Cortázar se absorbe en el mundo y se deja asimilar por éste. Se entrega al juego vital, rechaza las cortezas literarias para abandonarse a la atracción cautivante de su gato Adorno o deja una tarde su trabajo en la UNESCO para entregarse a la imprevista creación literaria, fuera de todo plan, según cuenta en *La vuelta al día...* Atento a todo lo que en el mundo ocurre —hechos sociales, políticos, cine, literatura, música, pintura, etc.—, no hay suceso desaprovechable cuando se trata de fijarlo (de perpetuarlo) en el papel, y ello da cuenta de la hermosa sensibilidad humana y artística de Cortázar y de sus multiformes inquietudes. Su avidez se trasmutará en los libros citados, que registran literariamente todo lo que él mira, lee —noticia singular o sorprendente a veces— y oye. La vida y el mundo penetran en ellos. Y dentro de ese contexto polifacético y heterogéneo hay hechos que se convierten o se muestran casi como claves en la existencia de Cortázar. Los sucesos estudiantiles de mayo de 1968 en París, por ejemplo, influyen fuertemente en el espíritu del autor de *Ultimo Round* que se identifica de inmediato con el fervor revolucionario de la juventud y con sus postulados. El los hace suyos y a la vez incorpora a aquéllos sus propios principios literarios e dieológicos, que tan fluidamente se relacionan. La liberación que buscan los jóvenes es, hasta cierto punto, la que él mismo ha anhelado. Esos acontecimientos lo llevan a acentuar o a profundizar sus ideales políticos y, consecuentemente, a una mayor independencia espiritual y mental, planteándose con renovado empuje el tema de lo erótico, sobre el cual volverá, con intensidad que no excluye el desenfreno, en el *Libro de Manuel.*

Pero es luego del primer contacto con *La vuelta al día...* cuando su especial atmósfera se va adueñando del lector, porque más allá del «collage», del aparente juego o esparcimiento personal, hay un clima propio, una interioridad que se va vertiendo sobre nosotros como gracia viva, como extraño temblor, como aliento poético. Experiencia que se repite con mayor amplitud y hondura en *Ultimo Rouna.* Este libro es como una boca ávida que traga al lector y lo hace partícipe de mil juegos verbales, de reflexiones, de relatos, de poemas, de controversias, dentro de una dialéctica lírica u onírica e ideológica a la vez. Las sugerencias son numerosas y en todas ellas Cortázar

atiende a algo que está detrás de él, más allá de la pura especulación o de la simple «boutade» o del genio travieso. Cortázar, polifacéticamente, con esa avidez que suele caracterizar al escritor latinoamericano, se enfrenta a los temas más dispares, a observaciones de rara agudeza, a recuerdos profundos, a comentarios e interpolaciones poéticas, que significan, en último término, la liberación del pensamiento, la liberación del lenguaje y de la escritura, la liberación moral... El hecho de vivir en París, que ha significado paulatinamente su liberación personal, lo independiza a la vez como escritor latinoamericano y hasta, si se quiere, como ideólogo en su limitada manera de serlo. Al mismo tiempo, todo este conjunto se embellece con una catarsis de la fantasía creadora, de las riquezas del subconsciente que se desparraman por el libro con una completa independencia de criterio que comienza en las mismas tapas del volumen. Se trata, nuevamente, de romper amarras con lo convencional y establecido canónicamente, mostrando cómo, con talento, se puede escribir un libro de cualquier manera y manejándose con el estilo más irreverente, más diverso y más fluido. Es una liberación de la psiquis para que ésta revele sus contenidos más insólitos a través de hormigas que hablan y piensan como seres humanos, de rosas cautivas detrás de un vidrio móvil, de enloquecidas estrellitas, de originales ciclistas, de un Pinchajeta capaz de improvisar un discurso, de dibujos, de figuras geométricas que construyen por sí mismas toda una fábula delirante, etc. Cortázar nos enseña que cuando se es él o cuando, simplemente, se tiene inventiva y capacidad creadora se puede hacer un libro con cualquier tema de la vida y del mundo, como se le viene en ganas, con avisos, con denuncias de torturas o de otras atrocidades o vulgaridades, con fotos insólitas, con floripondios poéticos, con la sal y pimienta de todos los días, con humoradas que desde las tapas del volumen preanuncian este desbarajuste interior, que no es otra cosa que una «síntesis» de la existencia y de las más variadas formas de la cultura parcializadas o fijadas dentro de los límites de un libro, que al parecer no tiene límites, sino que se desborda sobre el lector con una fluencia inacabable. Se trata también de la liberación del espíritu con respecto a la seriedad y la formalidad convencionales y rutinarias transferidas a esos estupendos personajes cortazarianos que él ha llamado y sigue llamando «cronopios», que no son otra cosa que nuestro otro yo, el paredro de cada uno, esas criaturas deliciosamente traviesas que se desafueran en el fondo de todo hombre verdadero y viviente.

Ya la inclusión en la primera página de *Rayuela* de aquel famoso

texto de César Bruto nos abría la puerta hacia ese mundo de la gracia y del juego de este talentoso humorista porteño, cuya influencia es indudable en esa actitud cortazariana de la ironía y del absurdo que logra trozos magistrales, como el titulado «Trabajo de estiramiento», colocado en la parte superior de la contratapa de *Ultimo Round*, que nos instruye deliciosamente sobre esa tendencia que posee ilustres antecedentes —aunque en otros planos—, como Rabelais o Jarry, que nos oscurecen por cierto a nuestro celebrado compatriota (C. B.) y que se define acá como una rotunda y personal actitud de Cortázar como cronopio, y que dice así:

> Gálvez patea de media cancha; la pelota da en el travesaño y cae en la sopera, justo cuando la señora de Defossi va a meter el cucharón para servir al escribano Torres, que se queda con el plato hondo en mano mirando fijo, hasta que diversas señoritas de la Acción Católica se compadecen y le ponen monedas de cinco pesos, que al final son cuatrocientos, suma con la que podrá hacer frente al transporte entre mi casa y la de la Tota, que ha llamado por teléfono para clamar que el pescadito de color se le está quedando en el fondo de la pecera y que en la familia temen una intoxicación por exceso de cloro o algo así, de manera que durante el viaje, que dura su buena media hora, voy estudiando un plan de acción, lavaje de estómago con la bombilla del mate soplada a fondo, flexión de agallas y cambio del agua corriente por unos litros de pura Villavicencio nacida de manantiales andinos, patria chica de Gálvez, que, expulsado por el árbitro, because patada en culo centrofórward adversario, sale de la cancha arrancándose la camiseta y llorando como un hombre.

Son todas éstas, finalmente, facetas intelectuales de Cortázar que confluyen hacia su vertiente ontológica, integrándose en él, humanizando al escritor y al hombre y colocándolo al nivel viviente de los demás seres.

V. CORTAZAR Y EL AMOR

En páginas anteriores hemos visto el tema del amor en Cortázar, pero consideramos necesario volver al mismo, puesto que buena parte de su literatura da vueltas o se desenvuelve en torno de él, en especial modo desde *Rayuela*. Hemos estimado cómo Cortázar crea allí un personaje que resume en muchos aspectos a una mujer de nuestro tiempo, a un tipo de mujer que fluctúa entre un hondo sentimiento de la vida y las exigencias materiales de la carne. Si bien la Maga no es una heroína romántica, ni mucho menos, sin embargo,

asume la categoría de un pequeño mito en cuanto su figura penetra en el lector como posibilidad de sus sueños y de sus apetencias. La Maga encarna positivos como negativos aspectos femeninos: es la madre afligida por su bebé enfermo, pero es también la mujer desaprensiva frente al problema concreto del mañana y aun del hoy, en tanto que el presente significa una indeclinable responsabilidad para todos los seres. En este aspecto su sentido moral es precario y vacilante. Pero hay algo de romántico y de lírico en este personaje que conquista por su sinceridad y su desamparo. La Maga es el anticálculo y el antiformalismo tocados por una elemental gracia o aprehensión poética, y su entrega a ciertas demandas del instante en el aspecto erótico aparece como un instintivo abandono a Horacio y su sometimiento a lo que resulte, pero es al mismo tiempo como la aspiración o la búsqueda de algo que está más allá de sus posibilidades humanas y metafísicas, a lo que concluye por desconocer, subordinándose a un destino devorador. Es así un personaje que no lucha, que sigue una corriente que le es impuesta desde afuera, por los hechos o por la fatalidad. Y por eso se humilla, es una fracasada, condenada a desaparecer como una dramática voluta de humo y de carne —acaso arrojándose al Sena—, para corporeizarse de nuevo ante el alma de Horacio en la figura un tanto simbólica (o doble) de Talita. Pero la Maga no será nunca de verdadera carne, sino más bien de humo, de humo mágico y lírico que está abriéndose paso hacia una nube ligera que la atrae, alzándose siempre interrogadoramente hacia un invisible pedacito de cielo que la está llamando o inclinándose hacia una hoja que recoge en las calles como si fuera un envío de lo desconocido. Su abandono a lo erótico es pleno y superficial a la vez, es a contar de la piel, aunque esta entrega pueda absorberla totalmente, porque es gozo infinito, pero humillante sumisión al mismo tiempo, no dándose en ella como auténtica forma de la pasión, como consecuencia de su amor y de su sed y hambre de placer. Es más bien un personaje vencido que busca en el amor físico sucedáneos, paliativos, goce momentáneo. Es una manera del simple apetito carnal, del abandono mecánico y del juego a que la conduce Oliveira, aunque podría entenderse también como una forma de apetito trascendente o que está inserto en una causalidad de la que aquél tal vez sea el centro o base de lanzamiento hacia esa altura o misterio anhelado.

Poco a poco se irá viendo en este libro cómo lo que Cortázar busca en el amor sexual es una liberación de tabúes o de normas sociales, lo que ya señalamos en otro lugar de este mismo trabajo.

No es el amor para ascender sobre sí mismo y ser feliz por medio de esa plenitud, ni es el amor para afirmarse a través de él como elección y voluntad vital, sino que es más bien el amor como fatalidad y deseo orgánico, como desesperado oasis para el cansancio racional y espiritual. Pero la idea de lo «indebido» ronda al personaje en cuanto es la contraparte de su propia limitación amorosa. Como no hay entrega espiritual, aquiescencia de fondo, hay «pecado» o «falta». Se abandona la carne solamente, y el alma protesta; y la tentativa de su compañero Horacio por conducirla a ciertas formas de placer no común se manifiesta en ella más bien como una degradación, lo que no impide que se pueda ver en esta forma de entrega a lo sexual el abandono a un arrebatado impulso de todo el ser, lindante con una «sublimación» o fervor próximo a lo natural-religioso, con un desesperado anhelo de liberar la materia de sus ataduras rutinarias; y, además, puede verse allí el deliberado propósito del autor de consumar sus teorías acerca de lo erótico y su trato y consecuencias dentro de la literatura de América Latina: «Sólo esa vez, excentrado, como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo, vejó a la Maga en una larga noche, de lo que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a una adolescente, la conoció y le exigió las servidumbres de la más triste puta» (50). Similarmente, en el *Libro de Manuel*, Juan, refiriendo la noche pasada con Francine, contará cómo ella le suplicaba no realizar el acto sexual de esa manera insólita, su sentimiento de sentirse violada. Y páginas más adelante, agregará: «Francine no comprendió en seguida; sentados y desnudos al borde de la cama, éramos, salvo la cama, Adán y Eva a la hora de la expulsión, algo lleno de sombra y de pasado, tapándonos la cara para no ver el día sobre las tumbas ahí abajo» (51) (...). «No te pido perdón por tantas cosas, chiquita, aunque sea una manera de pedírtelo, y no lo niegues con toda tu pelirroja cabeza, porque me haces cosquillas y me voy a reír, cosa poco digna en las circunstancias. Anoche me preguntaste por qué quería envilecerte, y quizás ahora, después de esa botella, de ese culito irritado y de otras cosas que te acordarás, te sentís como ese trapo al borde del bidé» (52). Aunque la misma Francine asegure después: «No, no me has envilecido», ese sentimiento de degradación de la mujer, de la amante, está suficientemente explicitado y sobrentendido. Además de que constituye una reiteración y se da casi como un *leit motiv* dentro de esas dos novelas de Cor-

(50) *Rayuela* (Sudamericana, 1967), p. 44.
(51) *Libro de Manuel* (Sudamericana, 1973), p. 326.
(52) *Ibíd.*

tázar. En *62 modelo para armar* no faltarán escenas eróticas que bordeen ese sentimiento negativo que experimenta la mujer en los trances sexuales. Es, pensamos, que no se trata en Cortázar de aquel bello concepto de Rilke: «El goce corporal es un episodio sensual no diferente del mero mirar o de la mera sensación con que un fruto hermoso llena la lengua; una experiencia grande, infinita, que nos es dada; un conocimiento del mundo; la plenitud y el brillo de toda sabiduría. Y no es malo que lo experimentemos; malo es que casi todos abusen de esta experiencia, la desperdicien y la empleen como excitante en los momentos cansados de su vida; que les sirva para diversión, y no para concentración y marcha hacia las cumbres» (53). Y ese otro concepto, complementario de aquél, pero más hondo y más sabio todavía, aludiendo a los cambios en la situación de la mujer dentro de la sociedad, a su madurez y humanidad: «Este progreso transformará (al principio muy contra la voluntad de los hombres superados) la vida amorosa, hoy colmada de errores; la cambiará fundamentalmente; la convertirá en una relación valedera de ser a ser, no ya de varón a mujer. Y este amor más humano, que se realizará infinitamente delicado, y cuidadoso, y bueno y claro en el atar y en el desatar, se asemejará al que penosamente preparamos luchando: al amor que consiste en que dos soledades mutuamente se protejan, se limiten y se reverencien» (54). Pero, con todo ello, entendemos bien la actitud cortazariana, que aparece implícita o explícita en algunos textos de *Ultimo Round,* que hemos recorrido anteriormente, y en estas frases apasionadas del comienzo del *Libro de Manuel:* «Lo que cuenta, lo que yo he tratado de contar, es el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, lo más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y dólares.» Es decir, que Cortázar nos encara a una teoría ardorosa, casi a una doctrina vital, a un impulso franco hacia la liberación del hombre en busca de su plenitud, y lo erótico es un aspecto importante o fundamental, según afirma, de esta total independencia que se quiere alcanzar. Y estamos de acuerdo con él, pero conviene señalar las limitaciones, más que en el fondo del entendimiento, en las formas de expresar ese acuerdo. El amor es la más alta manera de la liberación del hombre, es la más noble de sus tendencias y afirmaciones, la más capaz de llevarnos al idealismo y a la fraternidad en todos los campos. Pero es el amor en cuanto exaltación

(53) *Cartas a un joven poeta* (Bajel, Buenos Aires, 1943), p. 27.
(54) *Ibid.*, p. 52.

de los sentimientos y del fervor humano, no en tanto que mera expresión del sexo, aun sublimado éste; puesto que el amor así entendido trasciende al sexo, se apodera de él y lo exalta, y los seres que a él se entregan no pueden de ninguna manera, ni en broma, sentirse humillados ni vejados, lo cual no dejaría de revelar un prejuicio o inhibición horribles, sino que se sienten impulsados hacia algo más alto que ellos mismos, que es el ideal de una humanidad mejor representada en la justicia social y en la belleza de un hombre verdaderamente nuevo, «para concentración y marcha hacia las cumbres». No será entonces ese juego, aquella incursión en un manual de variaciones del placer sexual, lo que podrá llevar a los jóvenes a la liberación —porque el Kamasutra es muy antiguo y no parece haber logrado mucho en ese sentido—, sino a la simple sensualidad; puesto que mostrada así la cuestión erótica parecería más bien un punto de llegada, una meta, que una plataforma de partida, porque la armonía y el placer sexual serán siempre, lo hemos dicho, una base de lanzamiento hacia algo que está más alto, que es la felicidad y la plenitud del ser humano gracias a la consecución de los ideales arriba mencionados, lo cual no impide valorar en Cortázar la búsqueda de una posible respuesta metafísica (?) en una entrega completa al acto amoroso, en toda la hondura del atavismo erótico.

Más que todo eso, el *Libro de Manuel* se nos muestra como una obra de valiosos intentos y, por encima de ello, como un documento de denuncia. Cortázar concrata aquí su ideal de escritor socialista señalando las bárbaras torturas que se cometen en América Latina, sobre todo en Brasil, con documentos a la vista; y no se puede desconocer la importancia que tal hecho implica en un mundo avasallado por la fuerza y su desorbitada y criminal prepotencia, donde se hace indispensable poner públicamente estas cosas a la vista, porque es imperioso que la gente lo tenga presente todos los días. Denunciar los regímenes dictatoriales y policíacos que gobiernan gran parte de nuestro continente —y buena porción del mundo— es el mayor mérito de este libro, porque lo demás se estimará como un juego «dialéctico» que podrá o no estar bien, que podrá o no gustar a muchos, y como una experiencia nueva de novela; pero lo que allí se muestra documentalmente constituye un alegato humano que supera todo afán literario, porque lo humano desborda lo estético, aunque el material narrativo tenga su propio valor. Lo lúdico se da en las fluencias de la «Joda» y en el juego del amor, pero eso corresponde a puntos de vista muy particulares de Cortázar, precisamente en tendencias subterráneas suyas que no excluyen el hedonismo y que absorben el humor en forma sobresaliente. Pero ni la guerrilla urbana podrá

inscribirse dentro de esos límites retozones, juveniles o no, ni el amor —el que se consuma en el eterno femenino y aquel que postulaban los muchachos de París y de Nanterre en 1968— podrá encasillarse dentro de ningún tipo de retórica sexual o de variaciones afines, por más respeto que nos merezcan Cortázar y sus afanes sociales. Además, que esta actitud se da en parte como influencia de grandes maestros —digamos Joyce, Miller, etc.— y, consecuentemente, con una teoría literaria que no parece provenir naturalmente de él, puesto que su fuerza erótica se manifiesta casi tardíamente en su obra, ya que *Rayuela* es escrita sobre los cuarenta y ocho años de edad y en todos sus libros anteriores no hay muy destacados antecedentes en ese sentido. Jugar puede ser también importante, y lo es muchas veces, y algunos auténticos revolucionarios quizá acometan su tarea específica con una sonrisa; pero tiene sus límites y hay zonas de la existencia, momentos e instancias de la vida —como las circunstancias de la muerte— donde el juego ya no entra, porque si no caeríamos en una Joda general donde nadie tomaría en serio a nada ni a nadie, y esto no parece precisamente revolucionario, aunque pueda argüirse que de este modo se descalifica y hiere el régimen de vida burgués, cuando en realidad se descalifica la vida misma, todo lo que ella puede tener, y tiene, de serio y de fervoroso.

VI. EL MITO

En todo caso, lo que busco es el hombre más rico, más abierto.

CORTAZAR

Aquellos para quienes, desde su niñez, la literatura ha tenido un sentido fantástico y fascinante, cuyo ejecutor era sin duda un demiurgo quimérico y casi todopoderoso, llevarán por su vida el influjo, positivamente mágico, de tal poder en la tierra. No bastará, con los años, desmitificar al creador, verle los pies de barro como a cualquier ser humano, para dejar por eso de suponerlo investido de cierta gracia o grandeza venida directamente de Dios o de la Naturaleza, de cierto impulso extraordinario y a veces, por qué no, cósmico, sin que ello signifique ignorar que el genio es una larga paciencia y que el trabajo constante es la fuente de todas las maravillas del mundo.

El héroe ha reducido considerablemente su tamaño, porque hemos visto a Goethe, con sus burocráticos faldones, acomodándose a la espectacular payasería de las cortes, y a Shakespeare recorriendo las calles de Londres detrás de su cotidiano y no fácil sustento, etcé-

tera; pero aquellos que estamos marcados por el signo de las maravillosas lecturas infantiles y adolescentes no dejaremos, con cierto anacrónico romanticismo tal vez, de ver en el creador a alguien poseído de un extraño poder, de algo como una contraseña para entrar en el paraíso o en el infierno fundados por él mismo, proyectando luego sobre la tierra su mágico espejo para adornarnos una imagen extraordinaria del mundo o afín con nuestra limitada entrevisión del universo y de sus desconocidas criaturas. Se nos hace necesario entonces levantar el pensamiento para examinar críticamente, hasta donde ello sea posible, a estos escritores que han tocado de manera particular nuestra sensibilidad y nuestro gusto artístico.

Julio Cortázar asume hoy las proporciones de un mito de nuestro tiempo, de un mito que tiende a representar por sí mismo y por las criaturas que sus cuentos, y sus novelas especialmente, han creado el mundo confuso por ahora en que nos toca vivir. Como hombre lo asume por la especial condición de «exiliado» en París —ciudad centro del mundo de la cultura— y por su adhesión ideológica a un sistema social determinado. Y como escritor, porque la atmósfera de sus narraciones y los personajes que hace vivir dentro de ella tienden a representar o a corporeizar las fluencias existenciales de nuestra época y sus más controvertidas tendencias, por encima de una particular fisonomía, que puede o no ser argentina. Tanto las características vitales del hombre como las motivaciones subjetivas de un universo de narrador están intensamente relacionados con el espíritu, las inquietudes y los gustos del individuo de nuestro tiempo. Es tanto ello así que este trabajo aspira modestamente a constituir un acercamiento más a esa tan importante como revulsiva figura de las letras latinoamericanas de esta época, cuyo radio de acción se vuelve cada vez más amplio y cuya influencia, consiguientemente, se torna más decisiva en el campo de la literatura de habla castellana.

Si bien hemos usado la palabra mito a propósito de Cortázar, conviene aclarar que ella no pretende sobrevalorar a este autor, sino que asume una significación y un sentido relativos, puesto que la figura que intentamos estimar y aclarar críticamente no contiene las estructuras clásicas del mito, sino que se muestra como un producto o exponente literario y humano de esta época, sobre todo de nuestro mundo latinoamericano, pues aunque Cortázar resida en París desde hace más de veinte años, su temperamento, su contexto vital y su tono subjetivo pertenecen a ese cosmos anheloso y en formación que es América Latina. Precisamente Cortázar representa una adecuada simbiosis del escritor latinoamericano que une por sí mismo

lo occidental con lo que pertenece como porvenir a este continente, desde Méjico hasta Tierra de Fuego. Creemos ver en él a una síntesis vital y artística que se proyecta poco a poco como el hombre y el narrador representativo del Nuevo Mundo, en cuanto el autor de *Rayuela* es un resumen de éste y del Viejo Mundo, en cuanto hereda las mejores actitudes racionales y críticas del espíritu europeo ensambladas a las cualidades temperamentales del argentino o, con más precisión, del porteño argentino: el sentimiento lírico confundido con la densidad metafísica, el humor, la pasión, la soberana «cachada», el descreimiento burlón y piadoso a la vez —paradigmatizados implacablemente quizá en Horacio Oliveira—. El mejor humanismo se combina en él con ciertas características ingeniosas y satíricas de un Rabelais, de un Jarry, y también la refinada ironía de un Macedonio Fernández, que tiene sus raíces bien criollas, bien nutridas en un popular espíritu argentino.

Sin dejarnos llevar por un fácil entusiasmo, corresponde entender lealmente esta síntesis en todas sus limitaciones y con el carácter provisorio que asumen hoy los conceptos dentro de un mundo más vasto y en plena convulsión. Pero las satisfacciones dadas por un enorme público y las adhesiones del mismo dentro del inmenso ámbito castellano obedecen lógicamente a la forma en que ese mito o fenómeno literario ha tenido la fortuna de motivarse o de influir sobre él. Las expectativas finales tendrán aquellas respuestas que el mismo continente latinoamericano está ofreciendo como esperanza y como realización sacrificada —con sangre, sudor y lágrimas— a un tiempo tan cargado de sucesos y de profecías.

FELIX GABRIEL FLORES

Avenida Río Bamba, 466
Quebrada de las Rosas
CORDOBA (Argentina)

CASOS DE AMOR EN LA COMEDIA DE TIRSO DE MOLINA

I

El título de este artículo exige precisar los términos. Con el vocablo *casos* quiero mantener una cierta ambivalencia significativa, ya en su sentido de datos para la casuística, ya en su versión de caída. Con lo primero evito hacer de Tirso de Molina un filósofo, un teórico del amor; con lo segundo pretento insertar desde el comienzo la noción de que el amor sufre una caída espectacular como valor en la época barroca. Tal vez tuviera más ímpetu la palabra *peripecias*, pues desde su raíz nos hace señas acerca de los «peligros» y riesgos por los que pasa el amor, y su petición de salvación. En efecto, todo en el Barroco (o «edad conflictiva») está bajo el proceso de *periculum-salvatio*. En él radica ese «existencialismo» barroco al cual se han referido varios escritores partiendo de Leibniz y sus *Modi existendi*.

En el Renacimiento nos encontramos con que el amor es clave en el orden del mundo; es armonía y consonancia. Es la fuerza motriz del cosmos que da coherencia a toda la creación. Se teoriza sobre el amor. Spenser investiga sobre su nacimiento y encuentra un paralelo con el de Cristo. Marsilio Ficino, comentando a Platón, dice que el amor nace del caos, pero lo ordena; o bien, nace de la riqueza y de la penuria —«el amor es rico: siempre tenemos bastante para desear más, y es pobre: nunca tenemos bastante para decir que estamos satisfechos»—. Cupido es el más viejo y el más joven de los dioses. Se le rinde culto y se escriben sus ritos en felpudos tratados. El vicio consiste en la violación de las leyes de amor, provocando la desarmonía. Leon Hebreo o Castiglione rivalizan en el arte de darnos, racional y emocionalmente, las quintaesencias de ese ritmo universal y humano, que actúa como un poder autónomo y funciona por un sistema de tendencias y leyes, entre las que sobresale la belleza, guiadora segura en el camino o método de la vida humana: «pulchrum et verum convertuntur».

Generaciones más tarde, el prestigio del amor quedará desmentido. Los hombres conflictivos del Barroco asombrarán con sus críticas y burlas a los que todavía se amparan en el ambiente renacentista. Esto no quiere decir que no existieran, en pleno Renacimiento, espíritus críticos del falso imperio del amor. Ni que, insertos en los barrocos, quedaran elementos neoplatónicos sembrados por los renacentistas y que, de pronto, nos sobresaltan al atravesar a revienta caballo por el horizonte de nuestra observación. Es una cuestión de generaciones culturales, y no se sabe nunca muy bien lo que prosigue de los anteriores, toda vez que lo que más resalta es lo diferente, la disputa y la oposición. Lo cierto es que el amor, apeado de su imperio, puebla de *casos* la literatura barroca; en particular, vive, bulle e hincha la *comedia* del Siglo de Oro. Que sea la comedia el paradero de toda aquella armonía destrozada es sintomático. Durante mucho tiempo se buscó en la tragedia o drama serio el lugar «profundo» de la condición humana. Un filósofo como Max Scheller afirmó que la tragedia proviene de la caída de un valor. Valida de tanto prestigio, la tragedia se llevó tras sí a todos los investigadores, dejando desnuda a la comedia. Actualmente se está volviendo por los fueros de la comedia; baste recordar al crítico canadiense Northrop Frye, quien afirma que *tragedy is really implicit or uncompleted comedy* (1).

II

PRIMER ACERCAMIENTO

Tirso de Molina tira de los pies al excelso dios Cupido y lo trae y lleva a lo largo de sus numerosas comedias (2). Sus circunstancias son tan varias, que han dado lugar a las más opuestas interpretaciones. Se hizo de Tirso un tratadista del amor platónico, del sensual, del boccacciano, del caballeresco y, ¿cómo no?, del amor cortesano. Este «amor cortesano», que habría aparecido como un prestigioso invento occidental a finales del siglo XI (3), se introdu-

(1) No entro en más detalles sobre los valores de la comedia del Siglo de Oro, ya que el profesor Gerald E. Wade publicará pronto un estudio sobre el tema en el libro de homenaje a Helmut Hatzfeld.

(2) Conocemos hoy alrededor de ochenta comedias de Tirso. Pero escribió más de cuatrocientas, en un período de unos veinte años, lo que nos da una media de unas veinte comedias por año. La afirmación de que su labor teatral ocurre en el período que va de 1610 a 1630 la sostiene documentalmente el padre Penedo en «El acto de contrición», *RABM*, tomo LXXV, 1-2, 1973, pp. 480-509, y nuevamente en la introducción a la primera edición de *Historia general de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, de Tirso de Molina, volumen 1, Madrid, 1973.

(3) Este amor cortesano, «nacido» en Provenza a finales del siglo XI, es casi un lugar común; véase, sobre todo, S. Lewis: *The Allegory of Love*, Oxford, 1936; Reto Bezzola: *Les*

ciría en la comedia tirsista a través de los cancioneros. Sospecho que, tal como se ha hecho con alguna comedia de Moreto, podría aplicarse a Tirso un esquema en que se revelarían los rasgos del amor cortés tomados de los cancioneros del siglo XV (4). Que existan aspectos en la comedia de Tirso que puedan ligarse a alguno de esos esquemas, no me cabe la menor duda; pero tal investigación, creo, no nos llevará a descubrir la actitud final, semántica, de su teatro.

Investiguemos, primero, algunos temas que predominan en el nacimiento del amor. Aparece el amor óptico, desde luego (5). El tema de la «mirada amorosa» es tan frecuente que podría hacerse una abundante antología. Recordemos estos versos de *La elección por la virtud* (6):

... quien ama
CESARO: y al yugo de amor suspira
¿no es porque primero mira
la belleza de su dama?
DECIO: Es verdad. De lo exterior
comienza amor su conquista:
¿qué infieres?
CESARO: Verás tu error.
En fin, que cualquier amor
tiene principio en la vista,
y el objeto que se ve
es lo amado.
DECIO: Ve al efeto.
CESARO: Sí haré. Si la dama es el objeto,
para que en la vista esté
de quien la ha de amar, no envía
sujeto bastante copia
sujeto, sí, que ella propia
mal en los ojos cabría.

---

origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, 3 vols., París, 1944-63. Sin embargo, se levanta ahora otro punto de vista defendido por Peter Dronke (*Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2 vols., Oxford, 1965-66), que afirma que las características del «amor cortesano» son universales, tanto en el espacio como en el tiempo.

(4) Véase A. Van Beysterveldt: *La inversión del amor cortés en Moreto*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», núm. 283, XCV, 1974, pp. 88-114.

(5) Cf. Frank Halstead: «The Optics of Love: a concept of Atomistic Philosophy in the Theatre of Tirso de Molina», *PMLA*, LVIII, 1943, 108-121. Estudia, en las comedias *La elección por la virtud* y *El amor médico*, los aspectos de doctrina atomista en Tirso, presentando textos en que la percepción visual es la causa que produce el amor. Cuando se estudia este aspecto de la génesis del amor en la literatura occidental, pocas veces se hace referencia a la obra *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm, de Córdoba (994-1063), traducido al español por E. García Gómez y, primeramente, al inglés por Nykl. En concreto, los capítulos II y V son un hermoso texto sobre la mirada amorosa.

(6) Todas las citas de comedias de Tirso están tomadas de *Obras dramáticas completas*, Ed. Blanca de los Ríos, tres tomos, Madrid, 1962, 1968, 1969.

Fuera de que es circunstancia,
como muestra la experiencia,
que entre el objeto y potencia
haya debida distancia.
DECIO: Vengamos al fundamento.
CESARO: Pues,
claro está que lo que ves
es el viento, mentecato.
Luego si ama el pensamiento
la hermosura que miré,
y ésta sólo viento fue,
el amor no es más que viento (I, iv).

Ciertamente, aquí aparece la teoría de los antiguos atomistas, que presentaban los cambios sufridos en el alma como vibraciones que se cuelan a través de los ojos. Sin embargo, esta doctrina, convenientemente transformada por el neoplatonismo, estaba en los tratados renacentistas (7). Mas aquellos efluvios de que hablaba Demócrito o los «espíritus» de los renacentistas quedan rebajados en el contexto de Tirso con un afán de antiplatonismo que salta a la vista, pues la hermosura ya no es la orientadora armónica, sino la engañadora por excelencia. La *mirada amorosa* va a provocar el desorden. Esto se advierte más claramente en los casos de otras comedias, liberadas de ese aplomo de disquisición escolástica que conlleva el texto citado. Así, por ejemplo, en *La ninfa del cielo,* que bien pudiera titularse «la ruina por los ojos», Ninfa posee unos ojos soberanos, más armados que soldados; ellos van a causar un conflicto que abocará al bandolerismo de la misma Ninfa. Ergasto, un campesino, compendia el tema profundo:

Así fuerais las mujeres
ciegas como la fortuna
porque no hubiera ninguna
de tan varios pareceres;
la vista os echa a perder,
que para nuestros enojos
son basiliscos los ojos
de la más bella mujer (I, ii).

Podría formarse un específico grupo con las comedias que tienen este motivo de la *mirada amorosa,* más o menos desarrollado. Pero no es ésta nuestra intención en este artículo. Recordemos, sin em-

(7) Así, Castiglione (*El Cortesano,* Ed. Libros de Antaño, p. 389) escribe: «Aquellos vivos espíritus que salen por los ojos, por ser engendrados cerca del corazón, también cuando entran en los ojos, donde son enderezados..., suelen encender amor en el corazón de la persona amada.»

bargo, a *La mujer por fuerza*, en la que Finea cae enamorada por su mirar indiscreto a través de una celosía. Asentado el retrato amoroso en sus ojos, inicia una serie de aventuras en las que destaca su iniciativa femenina, superior con mucho a la de los hombres, pues tiene que emplear su inteligencia en tretas, artificios e industrias, admiración de la cultura del Barroco.

Finalmente, otro texto de gran valor escolástico es el que aparece en *El amor médico*. Doña Jerónima, mujer que busca la liberación a través de sus estudios, está disfrazada *de médico, con cuello abierto pequeño, sotanilla larga, capa de gorgorán con capilla y guantes*. Enamorada, y metida en peripecias y disfraces a causa de amor, recita una larga tirada de versos (III, v), en los que se analiza «amor, que en la vista asiste» (8).

SEGUNDO ACERCAMIENTO

Más atención, por ser menos aducido, merece el caso del *enamorarse de oídas*. Es como un elemento de contemplación receptiva, que Tirso teatraliza en ocasiones; una especie de *oído atento al ser de las cosas*, que decía Heráclito. Boccaccio lo trató en la jornada I, cuento 5, del *Decamerón:* el rey oye hablar de la belleza de una dama y decide seducirla. Y, sobre todo, en la jornada IV, cuento 4: la hija del rey de Túnez se enamora de oídas de Gerbino; éste, a su vez, se inflama de amor por ella, también de oídas. Sabido es que este nacimiento amoroso, al igual que el engendrado mediante un «sueño», o un retrato, no es infrecuente en la literatura del siglo XVII. Recuérdese la novela amorosa de María de Zayas *Aventurarse perdiendo*, o la comedia de Lope *Amar sin saber a quién*. Está tratado, asimismo, en el capítulo IV de *El collar de la paloma*.

La comedia de Tirso *El mayor desengaño* nos presenta el ejemplo más esclarecedor de este enamorarse de oídas y su complejidad. Siendo una obra de estructura marcadísima, pues cada acto concluye en sí mismo y se multiplica por el número tres, vamos a referirnos exclusivamente al acto primero. El protagonista, Bruno, que llegará a ser el fundador de la Cartuja, aparece sometido bajo el amor por Evandra. Por ella abandona letras y leyes, grados de Universidad y respeto a su padre y a la herencia de su madre. Cuando, maldecido por su padre, deambula bajo fuertes impresiones agridulces, se encuentra con su amigo el conde Próspero. Se le confía cordialmente y, tras leve resistencia, inicia el tema renacentista

(8) Estos versos son citados y anotados críticamente por F. Halstead en art. cit., páginas 114-121.

«qui non celat amare non potest» (9). El conde Próspero, inflamado por el discurso sobre la belleza de Evandra, entra en amor por ella. Téngase en cuenta que, según el neoplatonismo, el peligro radicaba en que entre amigos el fuego se comunica rápidamente; pero ya el precepto venía de Ovidio —«el secreto es del amador corona»—. (Esta es la razón por la cual el padre de Romeo dice de él que se guarda «so secret and so close») (10). Tirso hace decir al conde, ambiguamente: «Hacienda hay para los dos»... Aunque la referencia semántica señala a los bienes materiales, sintácticamente aprehendemos ese otro significado que enlaza con el tema del mito de «El anillo de Giges», y que no voy a analizar aquí. Finalmente, el conde Próspero, que se enamora de oídas, arrebatará Evandra a Bruno. Todos reprocharán a éste su indiscreción. El mismo conde dice con razones cortesanas y claras:

> *... culpad su amor,*
> *pues ofendiendo el secreto,*
> *aunque amante, fue indiscreto*
> *y necio encarecedor*
> *de belleza, cuya copia*
> *materia ha dado a mi pena,*
> *pues peligra en dama ajena*
> *y deshonra en mujer propia.*
> .....
> *Quien tal hace, que tal pague;*
> *quien tal paga, que tal pene* (X, xi).

Y estos últimos versos se repiten por todos, en coro burlesco, acusando a Bruno —«quien tal hace, que tal pague»—. Quedan así enlazados dos temas: el de enamorarse de oídas y el deber de ser secreto y discreto en amor, sobre todo entre amigos, pues la amistad es un fino vehículo para propagar fuegos.

Vuelve a darse este enamoramiento en *Los balcones de Madrid*. Don Juan comunica a su amigo el conde don Carlos el amor que siente por Elisa. El conde se rinde enamorado:

> *Envidia tengo a este hombre:*
> *curioso deseo ver esta hermosura,*
> *esta exageración, esta pintura,*
> *esta mujer sin nombre,*
> *que finjo que me quiere, y que la adoro* (I, v).

(9) Tema tratado por Andreas Capellanus en *De arte honeste amandi* (c. 1184). Cito por la traducción inglesa *The Art of Courtly Love*, de J. J. Parry, New York, 1959.

(10) *Romeo and Juliet*, Ed. Yale University, I, 152. Por confiar su secreto amoroso a un amigo, Elferso, Arnalte es engañado por éste en *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, de Diego de San Pedro; véase edición de Gili Gaya, Clásicos Castellanos, Madrid, 1950.

Empleado en armar tretas para apoderarse del amor de Elisa, se justifica:

Exageróme un amigo
que tengo, y vos conocéis,
con tanto extremo esta noche
la dama que quiere bien,
tanto encareció sus partes,
tan suspenso le escuché,
tan ponderativo anduvo,
tan curioso yo con él,
que ausentándose de mí
sin dármela a conocer
en su retrato mi envidia
pienso que puso el pincel (II, i).

En *El vergonzoso en palacio*, don Antonio, conde de Penela, yendo hacia Galicia, da un rodeo para llegar a Aveiro, Portugal, llevado de la fama de la belleza de las hijas del duque. Aunque desmiente que pueda haber amor si no es a vistas, sabemos que es un subterfugio pudoroso. Doña Juana, que da crédito a su protesta, exalta su pequeño nacionalismo:

nuestra nación portuguesa
esta ventaja ha de hacer
a todas; que porque asista
aquí amor que es su interés,
ha de amar en su conquista
de oídas el portugués,
y el castellano de vista (I, xiv).

Igualmente, en un recuento exhaustivo, entrarían en este subgrupo temático *El castigo del penséqué*, en la que el pusilánime don Rodrigo se enamora de oídas e inventa otro enamoramiento de oídas de un su amigo para excusarse ante Pinabel. Dice:

Mil veces comunicando
los dos, le dije el suceso
que me desterró de Flandes,
la hermosura encareciendo
de Clavela de tal suerte,
que aunque el amor es perfeto
entra al alma por los ojos,
aquella vez entró dentro,
como la fe por los oídos... (I, xi).

Ocurre también, en la segunda parte de esta comedia, la titulada *Quien calla, otorga* (I, x); en *Madrid y en una casa*, don Gabriel, otro

pusilánime, es muy dado al enamoramiento de oídas, de lo cual se aprovecha su padre. Tendríamos que considerar a *Quien da luego, da dos veces* (III, vi, vii), a *La ninfa del cielo* (I, ii), a *El cobarde más valiente* (I, viii), *Bellaco sois, Gómez* (I, v), etc.

TERCER ACERCAMIENTO

Aquí quisiera considerar la omnipresencia de una metáfora, que es, sin duda, una de las causantes de aquella censura contra el dramaturgo por parte de una crítica moralizante, cuyo máximo exponente podría ser Alberto Lista, al declarar que en Tirso el amor es un apetito y que no se advierte en sus comedias la consideración del amor como pasión moral. Se trata de la metáfora erótico-golosa. Es vieja en Occidente. Debería hacerse un estudio de ella a través de la literatura para desvelar los momentos en que tiene más alza y sacar conclusiones tanto para la tradición literaria como, acaso, para la sociología.

No siendo, pues, exclusiva de Tirso tiene, sin embargo, en su teatro una presencia multiplicada. Naturalmente, citaremos sólo unas cuantas, ya que no pretendemos hacer una estadística exhaustiva en estos acercamientos.

Son muchas las escenas en que el amor es comparado a la caza o a la pesca con derivaciones gastronómicas. Hay todo un arte de «hacer pepitoria» con el amor. Ciertamente, la mayoría de las veces la metáfora brota de labios del gracioso o lacayo. Mas, aunque este tipo sea una ficción teatral, tiene elementos válidos para interpretar toda una mentalidad, como hemos mostrado en otro estudio (11).

En *Los balcones de Madrid*, el gracioso sacude la pusilanimidad del caballero diciéndole que ponga en su sentimiento amoroso:

> *más cebolla al salpicón,*
> *más vinagre, más pimienta* (I, xi).

En *Don Gil de las calzas verdes*, Inés se queja del desamor de su Gilito:

> *¡Válgame Dios! ¿Ya empalago?*
> *¿Manjar soy que satisfago*
> *antes que me pruebe el gusto?*
> *¿Tan bueno es el de Elvira*
> *que su apetito provoca?* (III, ii).

(11) Véase mi estudio «Estructura y sensibilidad del gracioso en el teatro de Tirso de Molina», en *Miscelánea Hispánica*, I, Londres, Canadá, 1967, 7-126.

Y Caramanchel remata la metáfora:

... La pimienta
que lleva la Doña Inés
no la comerá un inglés (III, iii).

En *Quien no cae, no se levanta*, cuyo argumento es la conversión de Margarita desde el erotismo al amor de Dios, por vía agustina de la *delectatio victrix*, la metáfora se espesa groseramente. Leonela, criada instigadora y procaz, aconseja a Margarita dedicarse al amor mientras es joven, dándole reglas para no perder el tiempo en melindres:

que hay mujer que el tiempo pasa
en aquestas chucherías,
y al cabo de muchos días
que a fuego lento se abrasa,
cuando echa mano a la presa
que de sustancia ha de ser,
no se la dejan comer,
porque levantan la mesa.
Bueno es cuando alguno brinda
la guinda antes de la polla
y el melón entre la olla,
mas no ha de ser todo guinda:
ni todo también pechuga,
sino, como el hortelano,
vaya puniendo la mano
entre col y col lechuga.
Gasta tus años de modo
que, sin perdonar manjar,
puedas después afirmar
que sabes comer de todo (I, ii).

En fin, Leonela la aconseja una variada poligamia:

Lo bueno es de dos en dos,
que es comer a dos carrillos (II, v).

Lo más frecuente es que la metáfora recaiga sobre la mujer, objeto de erotismo. Cuando Tirso regresa de Sevilla a Madrid, tras una breve ausencia motivada por la censura de la Junta de Reformación, en 1625, que quería aniquilarlo, al dar vista a Madrid, acuciado por las sinrazones sufridas, escribe *La huerta de Juan Fernández*. Tomasa, graciosa, alude a las mujeres de Madrid envanecidas de andar en coche:

Las ciruelas más sabrosas,
mientras con su flor se están,
en el árbol se aseguran;
pero al momento maduran
que a la banasta las dan.
Una doncella en su casa,
ciruela en el árbol es,
que a veces, de treinta y tres,
es con flor, ciruela pasa.
Pero en Madrid no hay ninguna
que sea lo que parece,
porque en naciendo, se mece
en un coche en vez de cuna,
con que a madurarse basta,
cochizando de día y noche;
que, en fin, doncellas en coche
son ciruelas en banasta (I, i).

Pero no solamente a las mujeres de Madrid se aplica la decantada metáfora. En *Mari-Hernández la gallega*, el gracioso se dirige a una gallega:

Ya estarás golosmeada...
Mas dudar en esto es yerro.
¿Pasaste la cruz del Ferro?
Que vendrás desojaldrada.
.....
Que son muchas gollerías
pedir doncellez gallega (II, i).

En este caso la metáfora es una burla de la lírica cortesana y caballeresca. Caldeira mantiene la comparación tradicional *mujer-dulzura*, pero, lentamente, la avillana y desfigura al trocar y deformar los participios *golosmeada, desojaldrada*. En su afán de alusión rebajadora sigue hilando la metáfora hasta el final. Esta metáfora descendente, según Dámaso Alonso es la base de la «interpretación del chiste conceptual del siglo XVII». Según el ilustre crítico, en vez de seguir la dirección depuradora, la dirección de la belleza, busca una sorprendente pontencialización, una descripción que encontraremos emplazada antes en el término *no real* que en el real.

En *Palabras y plumas*, la metáfora erótico-golosa es emitida por una mujer noble y refinada, Laura, por lo que adquiere proporciones más audaces, al recaer sobre el mudable y voltario Próspero:

¡Ay amiga!, no me nombres
amante tan palabrero;
si así son todos los hombres,
Sirena, a ninguno quiero.

El galán ,que es hablador
ser papagayo de amor
y no firme amante intente,
pues habla lo que no siente
con tanta pluma y color.
Una urraca puede ser
con propiedad su mujer
porque hablar con él presuma;
toda ave de mucha pluma
tiene poco que comer.
Un cisne en la consonancia,
música y plumas, alegra;
mas es de poca importancia,
pues su carne dura y negra,
ni es de gusto ni sustancia (II, viii).

Primeramente, el galán Próspero aparece como papagayo, irrefrenable hablador de abundantes plumas. De ahí se pasa a un nivel gastronómico: «toda ave de mucha pluma tiene poco que comer». Por un momento vuelve a elevarse la metáfora aludiendo a otra ave, el *cisne;* éste tiene también la cualidad vistosa del papagayo: tiene *consonancia,* es decir, aquella nota neoplatónica esencial a la belleza. De nuevo, la imagen recae en el plano crudo de la comida: el cisne de «carne dura y negra, ni es de gusto ni sustancia».

De esta manera la metáfora erótico-golosa es omnipresente en las comedias de Tirso. Citarlas todas sería hacer un largo catálogo. A veces sirve para pasar revista a diferentes tipos de mujeres, como en *Tanto es lo de más como lo de menos* (II, i, ii,), *En Madrid y en una casa* (II, xii), o en *Por el sótano y el torno* (I, v; II, vi, viii); se vuelve trágica, como en *La venganza de Tamar* (II, xiii; III, i, iv, xiii, xv); expresa mentalidad campesina en *El pretendiente al revés* (I, i, v, vii, xi; II, vi), o *La dama del Olivar* (I, iv, viii, x; III, vii); es crítica, como en *Quien da luego, da dos veces* (II, i), o cínica, como en *La dama del Olivar* (I, ix; II, iii, viii), *El celoso prudente* (I, iii) o *La prudencia en la mujer* (I, vi), etc.

CUARTO ACERCAMIENTO

Si en los tres acercamientos anteriores hemos dado con casos de amor que connotan puro apetito o valimiento de los sentidos, existen otros en que la motivación no es tan a ras de anatomía. Tales casos invalidan la tesis de que en Tirso el amor es solamente una pasión física. Pueden, sin embargo, inducir al error opuesto, es de-

cir, creer que en el dramaturgo mercedario predomina la visión platónica (12). Esta pendulación está expresada por Otis H. Green al señalar que se encuentran en el escritor barroco situaciones en que el amor está provocado por un ruin impulso físico, y otras en que está bajo el influjo de las tradiciones neoplatónicas y erótico-cortesanas que lo pintan como una dulce y ennoblecedora aspiración del alma (13). Para O. H. Green serían dos corrientes opuestas unidas artísticamente por el dramaturgo. Sospecho que se trata de una sola y única intención desmitificadora, la de presentar al amor en cualesquiera de sus casos como una fuerza desordenadora, lo que descarta la creencia neoplatónica.

Vengamos a algunos de tales casos, en que un cierto misterio, balbuceo o inefabilidad son el ámbito del amor. Acaso no haya expresión que se acomode mejor que aquella del *no sé qué* (14). Aunque Porqueras Mayo afirma que, en el siglo XVII, «la fórmula perderá valor artístico por su desgaste en la lengua conversacional y por su frecuente asociación a las más elementales esferas del amor» (15), Tirso de Molina (a quien no estudia el citado crítico) nos da una curiosa potenciación expresiva de la fórmula ligándola a cierta *«scintilla animae». Averigüelo, Vargas* es la comedia del *no sé qué*. Desde el título se nos indica que los personajes, metidos en el laberinto del amor, andan perdidos, a la deriva. Nadie sabe nada; nadie puede definir el amor. Sancha dice:

> *El no sé qué que os retoza*
> *en el alma, he visto ya* (I, i).

Pero no es exacto; ella no ha visto nada. Por eso el dramaturgo, acaso recordando el famoso verso de San Juan de la Cruz —«un no sé qué que queda balbuciendo»—, une felizmente lo fonético y lo semántico; ese *que* tembloroso nos da la sensación de balbuceo, ya que el amor se cuela, como un pájaro aterido, en el alma. De balbuceo pasa a ser *borbollitos* (I, i); y, más tarde, será ese *primer movimiento* (I, xvii) que no está en nuestra mano. Las prevaricaciones lingüísticas del gracioso continuarán dándole al amor ese sabor de lo inefable. Sancha lo expresa:

---

(12) Sobre todo Blanca de los Ríos, en los prólogos a las *Obras dramáticas completas*, ya citadas, y Vossler: *Lecciones sobre Tirso de Molina*, Madrid, 1965, y *Tirso de Molina*, en «Escorial», Madrid, 1941.

(13) *Spain and the Western Tradition*, University of Wisconsin Press, 1963, vol. 1, 290.

(14) Porqueras Mayo (*Temas y formas de la literatura española*, Madrid, 1970) ha estudiado algunas funciones de este *no sé qué*, sobre todo en la poesía lírica, en la que parece encontrar su lugar natural.

(15) *Ibid.*, p. 17.

que me abrasa un no sé qué
el alma y que no sé cómo
me ha hechizado un no sé quién? (I, ii).

Este *no sé qué* se apodera de Don Duarte en *Por el sótano y el torno* (II, xiii), de Aquiles en *El Aquiles* (I, viii), transformándolo de hombre fiera en suave y amante; de María en *Mari-Hernández la gallega* (I, x), que no sabe lo que siente; y es el que se le cuela en el alma a mujeres fuertes como Ninfa en *La ninfa del cielo* (I, iii), o Tisbea en *El burlador de Sevilla* (I, xii), etc. Hay en estos casos, de por sí, elementos neoplatónicos que, como luego veremos, se tornan burlas.

Más «espiritual» es el afán creador que mueve el amor de Matilde en *Palabras y plumas*. Enamorada de Próspero, vanidoso y voltario, rechaza su insinuación insultante:

Tan lejos de apetecer
tu estado estoy por quererte,
que quisiera empobrecerte
para darte nuevo ser.
Si estuviera en mi poder,
la vida y ser te quitara,
que luego en ti mejorara,
para que de esta manera,
cuanto más te engrandeciera,
más a amarme te obligara (I, i).

Palabras profundas que denotan la potencia amorosa de Matilde. Cree que el amor mejora al amado, y, aunque no renuncia a la reciprocidad —«más a amarme te obligara»—, predomina en ella el estado de ánimo platónico que ve en el amor un entusiasmo creador. Por su parte, don Iñigo, amante rechazado por Matilde, se somete como un renacentista a la orden del amor, profesando los tres votos y superando las tentaciones inherentes a la vida religiosa del amor (16).

Parecida a Matilde es Clemencia, de *Ventura te dé Dios, hijo*, pues también practica la doctrina del poder creador de amor:

Mas de una materia baja
hacer una pieza noble
.....
esa es majestad guardada
a Dios sólo y al poder,
que, con grandeza elevada,

(16) Cf. mi estudio «Palabras y plumas: génesis y estructura de una comedia de Tirso de Molina», en *Reflexión*, 2, 1972, vol. I, 57-80.

se autorizan con dar ser
y valor a lo que es nada.
Esto mismo hacer procura
mi amor... (III, I).

Realmente el amor de Clemencia «hace» a Otón; por esto, en una posible interpretación, Clemencia viene a ser la *ventura* del título.

Pueden recogerse, aquí y allá, casos en que, indudablemente, aparecen elementos platónicos, unos más claros que otros; así el de aquella amazona Menalipe en *Amazonas en las Indias* (I, iv), que tenía grabado como a buril en su alma el retrato de Gonzalo Pizarro, por lo que su vista no añadió novedad a su voluntad. Un caso clarísimo de cómo el amor preexiste a su objeto.

Como no es nuetro propósito censar todos los casos, sino dar ejemplos, pasamos adelante.

III

Si consideramos las comedias de Tirso de Molina como un conjunto y buscamos en ellas su aspecto semántico, daremos con que su unidad reside en el tema del amor. Prescindamos de si tal valor residente en la comedia era el mismo vigente en la sociedad. Querer equipararlos es un riesgo notorio: excluirlos, olvido de la dimensión social de la comedia.

Hasta aquí hemos visto algunos *nacimientos* de amor. Un hecho significativo formal es que tales nacimientos ocurren, en general, en el principio de la comedia. Si, tal vez, algunos son citados, adelantada ya la acción y la intriga, toman la forma de relato retrospectivo y, desde luego, se detiene el tiempo dramático, lo cual no deja de ser un pretexto no siempre excusable en el dramaturgo.

Hay, en todas las comedias, un proceso cuya polaridad se compone de los términos *periculum-salvatio* (17). Tal visión va en consonancia con las aspiraciones de la Contrarreforma, que viene avisando al hombre del riesgo que corre de mantenerse dentro de la pura naturaleza, un barco que se agrieta por todos sus costados; asimismo es peligroso quedarse solo dentro de sí mismo, a la búsqueda de un principio humano categórico, porque sólo hay ruinas dentro del hombre. Piénsese en las diatribas contra el eremitismo o la espiritualidad privada que aparecen en las obras de Tirso y otros contemporáneos

(17) Fue Leibniz quien consideró estos *modi existendi*. En sus *Tablas de definiciones* pueden encontrarse las precisiones sobre ambos términos.

suyos. Tirso es el dramaturgo que consigue dramatizar el conflicto del hombre consigo mismo; Lope solamente llega al conflicto del hombre con su contorno. Pero de tal conflicto el hombre sale malparado, a punto de condenación. Tan sólo le salvará, a él y a sus valores, algo que llega de fuera, la gracia, que si bien no anula la naturaleza, porque la perfecciona, hace que el hombre deje de ser natural para convertirse en ser sobrenatural. Tal intención, en mi opinión, tiene la comedia de santos *El rufián dichoso*, de Cervantes, lo cual no deja de ser, dentro de su obra total, un tanto enigmático, dada su creencia en la perfectibilidad natural del hombre.

Dicho proceso lo sitúa Tirso en dos niveles: *a)* el del amante, y *b)* el del creyente. Aunque nos dirigimos hacia la consideración del proceso de amor, no hay que olvidar que, muchas veces, el dramaturgo los implica tan estrechamente, que no se pueden desenlazar sin dañarlos (por ejemplo, en *La ninfa del cielo* o en *Palabras y plumas).*

Desde su nacimiento, el amor está en peligro. Si son los sentidos los causantes de tal pasión, el riesgo es grave, ya que los sentidos nos engañan. Este motivo puebla la comedia de infinitos lances y mixtificaciones. Aun cuando nazca de sentimientos más espirituales, el peligro existe; la prueba está en la confusión que engendra en el ánimo de hombres y mujeres hasta entonces perspicaces. El amor no tiene un nacimiento transparente, como sentían los platónicos. La razón reside en su misma estructura. Si ésta exige la *reciprocidad,* cierto es que puede falsearse o que su transgresión acarreará conflictos. Basados en esta esencial reciprocidad del amor, en este «toma y daca» podríase formular el siguiente esquema abierto para agrupar a las comedias de Tirso:

I. Hay reciprocidad. Pero ocurre que:

a) Las circunstancias —es decir, lo comprendido en «*tiempo, lugar y ventura* hacen la coyuntura» (= amor)— están falseadas. Citemos como paradigma a *Marta la piadosa,* en que los amantes apoyan su amor en elementos impuros: la tercería, la mentira y el dolo.

Igualmente falseadas aparecen las circunstancias en *El Aquiles,* ya que el afeminamiento del fuerte Aquiles pone en grave riesgo el amor, una vez que vuelva a la realidad.

Puede no haber sincronización en la correspondencia. Tal acontece en *Los amantes de Teruel,* en que la condición temporal impuesta impide el cumplimiento del amor. La «desventura», por causa de pusilanimidad, es clara en *El castigo del penséqué.*

b) Hay reciprocidad, pero con trampa. Esencialmente, la reciprocidad tendría que basarse en la igualdad de lo dado y recibido. Tomán-

dolo desde otro ángulo y con palabras de Descartes, en el amor hay «consentimiento por el que uno se considera en el momento presente como unido con lo que se ama, de suerte que imaginamos un todo del que pensamos ser solamente una parte y la cosa amada otra» (18). Pero partes iguales. Este tono igualatorio convive en la noción de amor.

Ahora bien, en las *comedias* tirsianas es patente el caso en que uno de los amantes da mucho y el otro poco. Pongamos por paradigma a Matilde y a Próspero en *Palabras y plumas;* aquélla se entrega toda, éste es tibio y remiso en dar si no son buenas palabras. Hay correspondencia, pero desigual. (Aquí podrían considerarse los *burladores* que dan palabra de matrimonio, es decir, de entrega de la libertad, cuando sólo dan trueque carnal.)

c) Hay reciprocidad, pero los amantes, o uno de ellos, no lo saben. De esta manera el amor pasa por peripecias, situaciones y diálogos equívocos. La comedia se prodiga en sueños, cartas y declaraciones ambiguas, llegando a crear una ficción dentro de la ficción; lo curioso es ver cómo en este segundo plano ficticio, creado dentro de la comedia, también rige la ley de la reciprocidad. (Recordemos cómo Amón, en *La venganza de Tamar,* crea una ficticia princesa amonita, y con ello el juego de correspondencias, que en su intención va dirigido a su hermana Tamar, la cual se ha prestado a tal juego de amorosa reciprocidad sólo en la segunda ficción.)

Como ejemplo máximo tenemos *El vergonzoso en palacio,* en que Mireno-Dionís no sabe si es correspondido por Magdalena; ésta, a su vez, inventa sueños y cartas para darle a entender su amor. Parecidamente sucede en *Ventura te dé Dios, hijo,* y otras comedias.

Puede ocurrir que un malentendido imposibilite, de momento, el conocimiento de la reciprocidad. En general, esta situación se revela en los celos que padecen uno de los amantes o ambos a la vez. En el primer caso tenemos como ejemplo *El celoso prudente,* cuando don Sancho entra en sospechas de que su mujer, Diana, no le es fiel. Para el segundo recordemos como ejemplo a *En Madrid y en una casa,* con sus tres parejas de amantes combinándose en malentendidos y celos.

II. No hay reciprocidad. Aunque parezca paradójico hablar de amor en ausencia de reciprocidad, se impone su consideración porque, o bien uno de los dos miembros cree que existe, o bien cree que puede existir. Asimismo una manera de abordar el tema del amor es comprobando lo que no es. No hay reciprocidad porque:

(18) *Las pasiones del alma,* art. 80, pp. 58-59, Barcelona, 1972.

a) Nunca la hubo. El caso más claro es cuando hay falsa identidad; por ejemplo, don Juan se hace pasar por el duque Octavio para poseer a la duquesa Isabela. Tirso usa la noche para estas confusiones.

Los forzamientos, cuyo ejemplo más notorio es el incesto, en *La venganza de Tamar,* no llevan consigo correspondencia.

El menosprecio de uno de los miembros por el otro, como en *Palabras y plumas:* mientras Matilde vive enamorada de Próspero, rechaza a don Iñigo.

La oscura llamada de la sangre: en *Averígüelo Vargas,* aunque Sancha se empeña en amar a Ramiro y estamos a punto de ver la reciprocidad, algo se interpone; luego sabrán, sabremos, que eran hermanos.

El abuso de poder, con el cual uno de los miembros puede tomar sin dar. Es el caso de *La dama del Olivar,* en que el comendador don Guillén posee a la campesina Laurencia y luego la abandona. En realidad, en este subgrupo hay que tener en cuenta el carácter del estatuto de los miembros; por una parte, los de estrato superior (comendadores, caballeros, etc.) tienen derecho de tomar sin dar. Y a la inversa, los de estatuto inferior piensan que no tienen derecho a tomar nada; por eso se resisten al galanteo (*Antona García, Mari-Hernández la gallega,* etc.).

El abuso de poder adquiere un tono de perversión en, por ejemplo, *El pretendiente al revés,* en que el duque de Bretaña, casado con Leonora, duquesa, pide a su misma esposa que haga de tercera para conseguir a Sirena, dama.

Por último, el caso en que uno de los dos ignora que el otro existe; tal es el caso de *La mujer por fuerza,* en que Finea, enamorada de vista del conde Federico, el cual no la conoce, lucha por crear, mediante enredos, un amor que logrará finalmente.

b) Hubo reciprocidad, pero ya no la hay, porque uno de ellos retira su entrega. Este es el grupo más abundante de comedias, en las que se estudia la inconstancia de los sentimientos, la ligereza de las pasiones, sobre todo en los varones, o las circunstancias que entorpecen la libertad de amor.

Asimismo se producen maravillas y enredos, de los cuales no es el menor el que ejercitan las damas vestidas de hombres para recuperar el amor perdido. Citemos a *Don Gil de las calzas verdes,* la comedia de enredo más perfecta del Siglo de Oro. Don Martín, obedeciendo a su padre, abandona a doña Juana en Valladolid y se traslada a Madrid para casarse con otra dama. Doña Juana le persigue

y, bajo diferentes disfraces, consigue, por vía de temor, establecer de nuevo la reciprocidad.

Por el contrario, en *El mayor desengaño*, Bruno, a causa de su indiscreción y de la condición fanática de su dama, que establece que el que toque su mano ha de ser su esposo, pierde para siempre la correspondencia de Evandra.

Lo más significativo a partir de este análisis del tema del amor será constatar su importancia; luego, que no hay «pureza» en la reciprocidad, para llegar a la conclusión de que el uso de los celos, siendo en sí malos, es inevitable en el sistema amoroso, ya que es lo único que puede descubrir la existencia o ausencia de reciprocidad. Estamos dentro de la comedia de Tirso de Molina, aunque podríamos extender este análisis a toda la comedia barroca; por eso es forzoso señalar que los celos son más bien un motivo dramático, sin excluir su presencia en la realidad histórica. Pero la invasión de celos en la comedia nos hace sospechar que lo literario predomina (19). Ahora bien, si los celos son inevitables, hasta el punto de que Tirso asegura que siempre se encuentra «el oro de amor con celos»; si, por otra parte, tanto Tirso como los otros dramaturgos y escritores los condenan, algo embarazoso hay en el proceso amoroso. En efecto, mientras para los neoplatónicos los hombres están *subordinados* al amor, para el escritor barroco están *desordenados* por el amor.

IV

Desorden, pues, es el denominador común de los casos de amor en la comedia de Tirso. ¿Qué es el desorden? Sabemos, desde luego, lo que no es. No es armonía ni consonancia. Ambas notas neoplatónicas no solamente aparecían iluminando los objetos, sino que promovían un método por donde el ser humano caminaba hacia la verdad y la bondad. El amor, autónomo y sublime, convertía en unidad lo dispar, lo disonante, las aspiraciones y deseos individuales. La sumisión del individuo a su orden teñía de integridad su vida emocional. Era una nueva perspectiva divina sin salirse de lo humano; se accedía a la perfectibilidad de la naturaleza evitando recursos sobrenaturales. Este dogma encontró su propaganda en los escritos de los neoplatónicos y en el naturalismo de los filósofos renacentistas. Tachado de paganismo, juzgado colaborador de la «libertad de conciencia» porque afirmaba la validez del hombre en sí mismo, la reacción contrarrefor-

(19) El estudio de Hymen Alpern, «Jealousy as a dramatic motive in the Spanish 'comedia'», en *Romanic Review*, XIV, 1923, 276-85, es muy somero e insuficiente.

mista se lanza al ataque. Hay una opinión corriente que afirma que la Contrarreforma, la ideología trentina y las generaciones llamadas barrocas descubren al individuo. Sí, lo descubren, pero para *hundirlo.* Vacían a las creencias naturalistas de su contenido, lenta pero tenazmente, y luego dejan al hombre mirándose a su interior. Esta sólo ve una nuez vacía, y comienza esa larga lamentación conflictiva. Es la catequesis tradicional, medieval: para hacer desear al hombre la sobrevida, digamos el *Cielo,* antes se amontonan cenizas en la tierra; el «valle de lágrimas» sucede a los valores humanos que el Renacimiento iba descubriendo. Claro está que ya no hay vuelta atrás; la «dignidad» natural plantada en el centro del hombre por los renacentistas no podrá ser sustituida por la «indignidad» medieval; pero sí *amatada.* De ahí que estos hombres vivan una «edad conflictiva», como Américo Castro acertó a definir.

La comedia, pues, lleva aires de catequizadora. Vacía al amor de su contenido. Pero, ¡cuidado! No dice que el amor no sea una fuerza; es tal, mas fuerza desordenadora. Decir que Tirso es un escéptico respecto al amor, me parece un contrasentido. De haberlo sido, hubiera producido una crítica más consistente sin abandonar el terreno de las pasiones. Tirso no estaba capacitado para tal empresa; su escolasticismo le impedía llegar a esa zona moderna a la que, en parte, llegaron Cervantes o Montaigne. Tampoco podemos aceptar, como ya dijimos antes, que para él el amor sea un juego de la sensualidad. Es un *enredo,* un *engaño,* palabras que pueblan vitalmente la comedia y que engendran la que usamos aquí, *desorden.* De ahí ese esencial *antiplatonismo* que se lee repetidamente en las comedias de Tirso, o platonismo al revés; en otras palabras, cuando un hombre o una mujer se dejan dominar por el amor, al estilo neoplatónico, el desorden, como una vertiginosa guillotina, cercena la armonía, la consonancia, la integridad; el hombre no puede por sí solo dominar las fuerzas de la vida.

Ante la imposibilidad de redactar ahora una completa «gramática del desorden amoroso» en la comedia tirsiana, damos un esquema de cómo esta unidad semántica adquiere funciones sintácticas de diferente nivel significativo. Dado, pues, el amor, se produce un desorden, combinado en estos niveles:

I. Nivel individual. Los casos son muchos; en realidad, *todos* entran en este nivel. Es cuestión de grados.

a) Rogerio, en *El melancólico,* es la figura del hombre educado con equilibrio. En él las potencias del alma —memoria, entendimiento y voluntad— se coordinan creativamente. Es sabio, poeta y generoso.

Aparece el amor, dentro de un contexto de clases sociales, y Rogerio cae en la melancolía; una enfermedad que desfigura todo su ser, poniéndolo en trance de ser injusto con los demás y consigo mismo. Sus cualidades se esfuman y da paso a aquel cuadro que pintó Durero en que la melancolía corroe el espíritu vital. Rogerio se repliega sobre sí mismo y pierde la perspectiva; cada uno de sus actos es motivo de dolor profundo:

batalle en mi fantasía
esta contraria porfía,
mientras la vida haga pausa,
como se ignore la causa
de tanta melancolía (II, iii).

b) Don Iñigo, de *Palabras y plumas*, cuyas máximas virtudes son la constancia y la magnanimidad, pierde ambas al caer en desesperación por causa de amor. La desesperación adquiere la forma de acedía o hastío (20). El gracioso Gallardo es quien nos lo declara:

Pues fuiste mantenedor,
mántén el seso primero,
¡cuerpo de Dios!, que sin él,
vanas sortijas mantienes.
¿Qué diablos es lo que tienes,
que me traes, sin ser lebrel,
desde Nápoles aquí
al galope, despeado?
Seis sortijas has llevado;
diez premios ganar te ví;
toda la corte te pinta,
en la gala y la destreza,
por fénix de la belleza.
¿A qué vuelves a tu quinta,
desesperado y ain seso,
corriendo por el camino? (I, iii).

El vocablo *seso*, repetido hasta cinco veces en la escena tercera, es la palabra-clave que denota la condición de pérdida que experimenta don Iñigo. Cae asimismo en lo que los tratadistas de la esperanza denominan *evagatio mentis* (21).

¡Ay, Gallardo!, un desatino
que ha de acabarme confieso.
Plegue a Dios, si amase más
a Matilde, si la viese,

(20) Cf. mi estudio citado en nota 14.

(21) Santo Tomás: *De Malo*, 11, 4; Josef Pieper: *Sobre la esperanza*, Madrid, 1953, capítulo III, al tratar de la desesperación como «anticipación».

si más servicios la hiciere,
si la nombrare jamás,
que me dé el acero humilde
de un cobarde muerte infame.
Desde hoy ninguno me llame
pretendiente de Matilde.
Nadie a Matilde me nombre;
que ni Matilde es mi dama,
ni a Matilde mi amor llama
ni ya de Matilde el nombre
obliga mi pecho humilde.
Sin Matilde viviré:
Matilde mi muerte fue;
líbreme Dios de Matilde (I, iii).

De nuevo (I, v; III, xv; III, xviii) aparece este desequilibrio moral de don Iñigo, porque su voluntad está movida por un juicio falso promovido por el desorden del amor.

La *evagatio mentis* cobra singular fuerza en *Averígüelo Vargas*, en que Sancha, fuera de sí por los celos, cree estar anegándose en el mar, y obliga a su criado Cabello a desnudarse y nadar. Es el caso en que el amor vuelve loco al enamorado y lo hace vivir en metáfora.

En la galera de amor
todos reman, todo es chusma;
que aunque no hay amor forzado
forzadas almas injuria (III, x).

c) La tradición agustiniana había dejado el concepto pesimista del *amor sui*. En su evolución desde el significado de concupiscencia llega al de propia estima, aunque siempre con un signo peyorativo. Tirso dramatiza este desorden en *El vergonzoso en palacio*. Serafina es un tipo clínico. ¿Narcisista? Desde luego.

DOÑA SERAFINA:
¿Qué crueldad
has visto en mí?

DOÑA JUANA:
No tener
a nadie amor.

DOÑA SERAFINA:
¿Puede ser
el no tener voluntad
a ninguno, crueldad? Di.

DOÑA JUANA:
¿Pues no?

DOÑA SERAFINA:

¿Y será justa cosa,
por ser para otros piadosa,
ser yo cruel para mí (II, xiv).

Serafina se ama tanto a sí misma, que gusta de representar haciendo el papel de hombre:

... no te asombre
que apetezca el traje de hombre,
ya que no lo puedo ser (II, xiv).

De esta manera se desdobla pasando por el proceso amoroso de celos, ternura, cólera, cambiando de sentimientos sin jamás salir de sí misma. Cuando don Antonio le declara su amor, ella lo rechaza. Desoye sus explicaciones amorosas, y entonces el enamorado caballero recita la canción «Aspid, que entre las rosas»... Le desea el destino de Narciso y arroja al suelo el retrato que en el jardín, durante la representación, mandara pintar de la misma Serafina entonces vestida de hombre. Curiosa, recoge el retrato del suelo e inmediatamente se enamora del joven retratado, que es ella misma.

Este desorden se muestra en la tendencia de algunos personajes a competir consigo mismos, desdoblándose emocionalmente con una especie de masoquismo, o como si tuvieran la mente hendida. Tal acontece en *La celosa de sí misma*, a la que se le reprocha:

Cosa es vista, ni oída;
pero tú la ocasión das.
Envidiosa de ti estás,
y niegas lo mismo que eres;
por ti que te olvide quieres;
y sin darte a conocer,
siendo sola una mujer,
te partes en dos mujeres (II, ix).

II. Nivel interindividual. Asimismo, constatemos que *todos* los casos participan de esta interacción entre individuos. La distinción de niveles está hecha sobre la base de la «temperatura» del desorden.

a) Con mucha frecuencia, en las comedias de Tirso, las mujeres se visten de hombre y desempeñan papeles de tales. No vamos a entrar aquí en discusión de cuál pueda ser la explanación de tal comportamiento; si acaso, expresa un desencanto del carácter social de la mujer, o más simbólicamente, el fracaso caballeresco de la época. Lo que nos interesa es un desorden específico que provoca tal actitud. En efecto, sucede que tales mujeres disfrazadas de hombres, a sa-

biendas o sin proponérselo, enamoran a otras mujeres. Hay que señalar que tal enamoramiento procede del aspecto físico, delicado y encantador de las mujeres vestidas de hombres. Con lo cual Tirso pone en entredicho, en mi opinión, la rectitud de la belleza neoplatónica y su validez como reflejo de la hermosura eterna. Al mismo tiempo se declara cierto afeminamiento del ideal de belleza, pues son las mujeres que de tal manera se enamoran las que construyen el canon por el cual se han de regir los hombres.

Sabido es que en el platonismo, por causa de belleza, era posible tal inversión. No así en el Renacimiento, a pesar del ensalzamiento del *pulchrum;* y mucho menos en las generaciones barrocas, que tenían tal conducta amorosa por *nefanda.*

En *Don Gil de las calzas verdes* el presunto galán es doña Juana vestida de hombre. De primera vista caen enamoradas de él (de ella) doña Inés y doña Clara. Doña Inés dice:

Este es, sin duda, el que viene
a ser mi dueño, y es tal,
que no me parece mal.
¡Extremada cara tiene! (I, VIII).
.....
Ya por el don Gil me muero
que es un brinquillo el don Gil (ibid.)
.....
Don Gil de dos mil donaires,
a cada vuelta y mudanza
que habéis dado, dio mil vueltas
en vuestro favor el alma.
.....

¡Muy enamorada estoy! (ibíd.).

DOÑA CLARA:

Un ángel de cristal es
el rapaz: cual sombra sigo
su talle airoso y gentil.
.....
¡Perdida de enamorada
me tiene el don Gil de perlas! (I, VIII).

Tan situación *equivocada* se prolonga en círculos que se van agrandando hasta adquirir proporciones de desorden social. Claramente se ve en *La mujer por fuerza;* Finea, vestida de hombre, enreda las cosas para que el conde Federico no se case con Florela. Esta, a causa de engaños de Finea, que se tornan desengaños para con el conde, va poco a poco parando su atención en Finea, lacayo al comienzo, pero

en secreto presunto don Alonso de Aragón. Finalmente, Florela acude al rey pidiéndole que la case con don Alonso de Aragón (es decir, con Finea, vestida de hombre):

cuyo talle mi afición
fuera de su sangre adora (III, xiv).

Asimismo había que integrar en este desorden interindividual todo lo referente a la homosexualidad; por ejemplo, las alusiones a tal desviación amorosa de los árabes en *El cobarde más valiente* (III, xvii, xviii, xix), y acaso la afición de doña Juana por Serafina en *El vergonzoso en palacio* (II, xiv).

b) En este subgrupo incluimos el desorden erótico que, conscientemente o no, presume el incesto. Otro jaque mate al amor neoplatónico, tenido como algo claro, vibrante y de infinitas perspectivas. Tirso nos induce a pensar que, a veces, es un callejón sin salida. La causa de la posibilidad de esta desviación erótica la indica Tirso en *Averígüelo Vargas:*

El amor, en tierna edad,
sin sentir se forma y cría (I, xvi).

En esta misma comedia asistimos al proceso amoroso de Sancha por Ramiro, que es su hermano, aunque ambos lo ignoran. Mas lo que importa es señalar que el amor es un laberinto, y no una escuela, donde se pierde la noción de los principios naturales. Así lo expresa Sancha, cuando va a descubrir que Ramiro es su hermano, y cree haber cometido incesto:

Robóme el alma Ramiro
desde mi primera infancia (III, xix).

Más que escepticismo hay pesimismo en tales casos. Sabido es que el impulso incestuoso aparece como tema frecuente en nuestra literatura. Es, sobre todo, tema popular y tradicional a través de los romanceros, desde el *Romancero general* hasta el *Romancero gitano.* También hay en los predicadores una continua advertencia para despertar las mentes ante tamaño peligro. Y en los avisos espirituales a los monjes y frailes se les alerta para que las visitas que reciben de sus deudos, en especial del sexo contrario, sean tenidas ante testigos para que el demonio de la concupiscencia no les haga caer con la facilidad de la familiaridad. Todavía subsistía tal *tendencia espiritual* en noviciados y casas religiosas no mucho tiempo ha.

Aparte, pues, el caso dramático de *La venganza de Tamar* y de la comedia ya citada, encontramos variados casos en que el amor entre hermanos es ambiguo. Así, en *La dama del Olivar,* los hermanos Gas-

tón y Petronila salen al prado. Don Gastón dice requiebros a su hermana. Esta responde:

Favores de vuestra mano
¿a quién no enriquecerán?
Si por venir con vos gano
las ternezas de galán
y los regalos de hermano.
.....
tenéis tomada la puerta
a toda imaginación.
Como hermano me guardáis;
como galán, me servís;
como esposo, regaláis;
y a serlo todo venís,
pues que con todo os alzáis (II, i).

Situación, pues, frecuente la del hermano guardador del honor de su hermana, que viene a ser todo para ella. Y viceversa, comportamiento equívoco de la hermana, que se expresa en quejas, celos y sinrazones.

c) Otras rupturas trae consigo la presencia del erotismo en este nivel. Señalemos las dos que me parecen más significativas: la de la hermandad y la de la amistad.

La rivalidad entre hermanas es un tema que Tirso maneja con cierto deleite. En *Marta la piadosa*, doña Marta y doña Lucía comienzan la obra con una retahíla zahiriente de ironías y sarcasmos. Ambas se hieren, se maltratan, se aporrean... con palabras. Todo por el amor que sienten hacia el mismo hombre, matador del hermano de ambas, con lo que se enfatiza su desamor de hermanas y su impulso erótico. A lo largo de la obra se engañarán, se traicionarán, llegando al odio más acerado, al odio fraterno.

Aunque no tan crueles, Leonora e Isabel, en *Amar por razón de Estado*, pretenden engañarse una a otra, volviéndose enigmáticas y disimulando los sentimientos y celos. Penetrante es el estudio de la envidia que se desarrolla entre doña Margarita y doña Beatriz en *Todo es dar en una cosa*. La causa, un papel poético. Beatriz miente a su hermana diciendo que lo encontró en una excusabaraja. Margarita hace valer que es mayor que ella; comienzan los sarcasmos y hay sobre el escenario forcejeo para apoderarse del papel. En el fondo, la hermana mayor tiene envidia de que Beatriz esté enamorada:

Culpaba desenvolturas
de solos mis ojos yo,
cuando mi hermana logró
palabras y coyunturas (I, iv).

Anteriormente, al hablar del «enamorarse de oídas», citamos dos comedias, *El mayor desengaño* y *Los balcones de Madrid*, en las que se produce la ruptura de la amistad por causa de amor. No son las únicas en que tal sucede. Pero por no alargarnos nos remitimos a lo allí expuesto, y quede como ejemplo de tal desorden.

III. Nivel social. Precisemos ante todo que los personajes de la *comedia* deben ser analizados como haces de relaciones. Es decir, son eminentemente sociales. Conocemos su ser íntimo, sus pasiones, desde fuera, en la *acción*. En este sentido, la comedia es una sociedad; en este sentido también, refleja o influye en la sociedad histórica. No voy a entrar aquí en la discusión de hasta qué punto la comedia falsifica o retrata la realidad de su tiempo. Manteniéndome dentro de la comedia como género literario, opino que su misma estructura de *desordenado orden* con su serie de apariencias, mixtificaciones, frustraciones y conflictos, es una *crisis*. Esta crisis tiene dos aspectos: por una parte rechaza un sistema; por otra, intenta recomendar o reforzar otro.

Hemos visto que hay, desde luego, una destrucción del amor neoplatónico como posible orden que guardaría íntegras las circunstancias y perspectivas humanas. El Barroco destruye los símbolos de tal orden, llámese el cortesano o la dama; es la sociedad la que va a dirigir los sentimientos personales. Por eso la comedia, eminentemente barroca, erupta a la superficie todo lo que antes se reservaba a la secreta vida emocional. El personaje de la comedia vive su vida amorosa bajo el desorbitado ojo social que sanciona sus empresas eróticas. Se va a desintegrar sobre el escenario, pues cuando quiere afianzar su personalidad ejerciendo la libertad de amor, va a sentir el resoplido de una sociedad que, a través de la sintaxis dramática, le va a ir señalando los desórdenes que su actuación *libre* propina a la sociedad. En este sentido, el personaje de la comedia es, al mismo tiempo, destructor de un sistema amoroso con rango de creencia, y afianzador de un amor no vertical, sino horizontal, en dependencia estricta de la sociedad.

Por esta razón, el desorden a nivel social que aquí esbozamos implica prácticamente los otros dos niveles antes presentados.

a) El desorden que trae el amor se verifica en ciertos comportamientos sociales, de los cuales los más salientes son la prostitución y la alcahuetería o tercería. En cuanto a la primera tenemos un perfecto ejemplo en la comedia *Quien no cae, no se levanta*. Margarita no es de nadie, porque es de todos. Entregada al erotismo desenfrenado, causa reyertas. Por ella riñen y pelean los dos viejos, Cleando,

su padre, y Roselio; los dos lacayos, Alberto y Britón; dos caballeros, Lelio y Valerio. Asimismo daña el matrimonio de Lisarda y Lelio.

Este desorden se hace patente en la manera como los hombres encasillan a las mujeres con sus famosos catálogos. Tal ocurre en *El burlador de Sevilla* (II, vi), *Quien no cae, no se levanta* (II, xii), *La villana de Vallecas* (I, i), *La venganza de Tamar* (I, ii), *Tanto es lo de más como lo de menos* (II, i y ii), etc. De esta última citemos estos versos que recuerdan a la Celestina:

> *Hay lunas virginidades*
> *que cada vez se renuevan,*
> *ya crecientes, ya menguantes* (II, i).

Hay que incluir aquí la alcahuetería como secuela o promotora de prostitución. En *Por el sótano y el torno*, comedia teñida de familiar tercería, Santarén dice:

> *Di parte a Mari-Ramírez,*
> *y como obispar desea*
> *si vaca Corozaín*
> *y está su amor a tu cuenta* (III, vii).

con lo que Tirso audazmente compara la tercería a una organización paraeclesiástica. Desde luego, las leyes contra los alcahuetes se habían relajado en tiempo de Tirso. Ya Don Quijote había expresado que es «oficio de discretos y necesarísimo en la república bien ordenada, y que no lo debía ejercer sino gente muy bien nacida» (I, cap. XXII). El quehacer de la alcahuetería puebla las comedias de situaciones jocosas. Y como los castigos oficiales no parecen coartar a sus devotos, es el pueblo el que ejecuta la sentencia, con métodos no muy limpios. Así, tanto Lillo, en la tercera parte de *La Santa Juana* (I, xvii, xviii), como Gallardo en *La dama del Olivar* (III, vii, x), sufren el castigo de la purga (22).

b) A consecuencia del erotismo se produce una ruptura de los estados sociales. Tirso era hijo de su tiempo y creía que el orden social descansaba sobre una bien definida diferencia de clases (23).

---

(22) Compárese con las leyes vigentes de las constituciones sinodales del arzobispado de Granada, de 1572: las alcahuetas «... sean castigadas con penitencia pública que hagan en una escalera con una coroza a la puerta de una iglesia por la primera vez, y por la segunda, en doscientos azotes que les den públicamente con la dicha coroza, y sean desterradas del lugar donde vivieren por tiempo de dos años o más, como pareciere a nuestros jueces» (texto tomado de la edición de *Don Quijote de la Mancha*, por Rodríguez Marín, tomo II, 172-73, nota 4, Madrid, 1947).

(23) Incluso admitía la esclavitud. En el capítulo general de su orden, en Guadalajara, 1618, le vemos mezclado en la venta de una esclava negra. Tirso asistía como definidor por la provincia de Santo Domingo, y esta provincia reclamaba en el tal capítulo «parte del precio de una negra que se vendió en Cartagena de Indias». Tirso defendería tal petición (cf. Padre Manuel Penedo: Introducción a *Historia de la Orden de Nuestra Señora de las Mercedes*, de Tirso de Molina, vol. I, p. LXV, Madrid, 1973).

Como algunos historiadores han demostrado, es ingenua la idea de democracia desarrollándose en la sociedad del siglo XVII. «Creer que la expresión 'del rey abajo ninguno'», quiere decir que debajo del rey «empieza aquella admirable democracia española en la que todos eran iguales y caballeros por el mérito y la convicción», como ha sostenido Pfandl, es entregarse a una idealización no ya gratuita, sino en contradicción con toda la realidad histórica (24).

En *La huerta de Juan Fernández,* Tirso hace decir a Tomasa unas diatribas contra algunos superficiales aspectos igualatorios de las clases sociales. Partiendo de que las bestias no se igualan en la comida, dice:

> *¿Por qué pensáis vos que España*
> *va, señor, tan decaída?*
> *Porque el vestido y comida*
> *su gente empobrece y daña.*
> *Dadme vos que cada cual*
> *comiera como quien es,*
> *el marqués como marqués,*
> *como pobre el oficial* (I, i).

Prosigue por la manera de vestirse la gente sin guardar las distinciones, pues hasta gasta «la mulata manto fino de Sevilla»; y, empleando un método de disquisición muy tomista, se basa en las diferencias que existen en la naturaleza, para rematar la argumentación con la conclusión de que de no guardarse las distinciones de estamentos se sigue la perdición de España. No de otra manera los moralistas y predicadores insistían, no hace muchos años, en que la diferencia de clases sociales es un hecho natural, dado que también en el mundo angélico hay jerarquías (serafines, querubines, potestades, arcángeles, etc.) (25).

La ruptura del orden estamental se produce tanto por culpa de la clase superior como por la de los de estrato social inferior. Pongamos como ejemplo lo que sucede en *La Santa Juana,* segunda parte. Don Jorge es comendador del hábito de Santiago y señor del pueblo de Cubas; persigue y requiebra a Mari Pascuala cuando ésta regresa de la fuente con un cántaro de agua. Escena tradicional, con el galan-

(24) J. A. Maravall: *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Madrid, 1972, p. 113.

(25) Tirso observaba las constituciones de su orden. Las vigentes en aquel entonces eran las redactadas por Zumel (*Regula et Constitutiones Fratrum Sacri Ordinis Beatae Mariae de Mercede Redemptionis captivorum*). Las vigentes actualmente en dicha orden, traducidas al castellano por el R. P. José L. Pérez, Santiago de Chile, 1933, continúan la tradición. En el capítulo V, distinción cuarta, p. 129, se dice: «Si los que buscan a los religiosos son personas de poca consideración, pueden recibirse junto a la puerta y despacharse ahí sus asuntos, pero si fueren de más distinguida condición deberán introducirse a la sala de recibo.»

teo caballero-campesina. Al final de esta escena, Mari Pascuala cede, halagada por el comendador:

Vedme mañana otra vez.
.....
El diablo
en esos ojos tenéis
que me reconcome el alma
desde el punto que os miré (I, xi).

Mari Pascuala, pues, muestra deseos de tomar, mediante el amor, lo que no le pertenece. El comendador, obstinado en su amor, decide llevarse a Mari Pascuala sin dársele nada de sus padres, su futuro esposo, el pueblo todo de Cubas. Ante la oposición labradora dice:

Villanos:
no me enojéis, que yo soy
señor de Cubas, y ansí
todo es mío (I, xxi).

Su desvergüenza de gran señor se vuelve insultante:

Sois muy toscos y groseros,
y pretendo ennobleceros,
pues lo quedaréis si yo
mezclo con vuestro sayal
un jirón de mi nobleza (II, i).

Peores consecuencias tiene la conducta del comendador de *La dama del Olivar*, don Guillén, que rapta a la pastora Laurencia, valiéndose de sus prerrogativas, y la abandona después de gozarla. De la misma guisa que el anterior muestra su tiránico desorden: «Si vuestra tierra alboroto, / mi gusto es, y está bien hecho» (II, xiii). De esta manera hablaba y obraba don Juan, *El burlador de Sevilla*, por lo que Tirso hace exclamar a Aminta: «La desvergüenza en España / se ha hecho caballería» (III, iv). Bien que esta Aminta es otro caso de quien quiere subir, mediante amor, de estamento social, dejándose embaucar por la retórica fluida y de entonación focal de don Juan (III, viii).

c) El amor es todo enredos, y no es el menor el que causa que los personajes de la comedia, en especial las mujeres, que filtran mejor la realidad, cambien su propia identidad. Doña Juana declara en *Don Gil de las calzas verdes:*

Ya soy hombre, ya mujer,
ya don Gil, ya doña Elvira;
mas si amo, ¿qué no seré? (II, v).

Así, doña Juana es don Gil, es doña Elvira, es don Miguel de Cisneros... En *Bellaco sois, Gómez,* doña Ana es don Gómez Dávalos, es prima de Petronila, es el estudiante Gómez Portocarrero, es un alma en pena, es dama de sí misma, es doña Greida... En *La huerta de Juan Fernández,* doña Petronila es don Gómez, es un criado del conde, es un conde que finge a otro conde, es amante de don Gómez... Tomasa, en la misma comedia, es Vargas, es aquel conde, es doña Inés... Doña Magdalena roza la locura religiosa y se siente una trinidad en *La celosa de sí misma:*

> *Mira qué extraña quimera*
> *causa este ciego interés,*
> *que en tres dividirme ves,*
> *y aunque una sola en tres soy,*
> *amada en cuanto una, estoy*
> *celosa de todas tres* (III, xvi).

Finalmente, nadie viene a saber quién es quién; desorden que socava los cimientos de cualquier sociedad, incluida la creada artísticamente por el dramaturgo. Si la comedia no termina en farsa es porque existe el riesgo —*periculum*— de que se aniquile a sí misma; de esa manera, sin dejar de ser cómica, se asemeja tanto a la condición humana vivida en la sociedad real, que nos inclina a considerarla seriamente.

V

Por eso buscamos instintivamente en la estructura dramática los principios de *salvación.* Lo primero que encontramos en el área del *personaje,* es decir, de la persona desempeñando un papel en determinada circunstancia, es el desengaño. La ilusión, la burla, el enredo, el desdoblamiento, lo dejan cara a cara consigo mismo, en extrema indigencia. El desengaño no es, por sí, ni bueno ni malo. Puede ser ambas cosas. Pero, desde luego, acaba con la inocencia, con la candidez. El personaje se echa a pensar. Recordemos a Lázaro cuando narra su primer desengaño tras la calabazada que el cielo le dio contra el toro de piedra del puente del Tormes: «... que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer.» Lo que importa de un pensamiento no es la procedencia, sino sus dimensiones. Los personajes de la comedia se vuelven incrédulos. Se han convertido en expertos de los desórdenes de amor. Son profesionales del erotismo; todo el mundo es crédulo fuera de su profesión. Cumple, pues, que se echen a pensar, que se valgan por ellos

mismos. Pero he aquí que la comedia tiene otros fines diferentes que la picaresca. Sabe que en la vida real los hombres tienen miedo al desengaño, porque es una irrupción de algo extranatural en la carne de la naturaleza. La comedia, a su vez, tiene miedo que la persona-personaje se aísle y con el aislamiento adquiera la distancia, la ironía, que es el comienzo de la vida personal de conciencia, pues allí el hombre se interroga sobre su propio ser y establece sus propios principios morales, que preferirá a los que se le imponen desde fuera.

Así, pues, con el desengaño perviva el peligro. La comedia, entonces, hace del desengaño una industria. Ella, que es un engaño, se torna en gigantesca máquina de desengañar. No es la vida la que desengaña, no. Es el artificio de la comedia la que va a proporcionar los desengaños que acompañan al hombre, como los cuidados asistían a la grupa del caballero, según la imagen de Horacio. Mas estos desengaños estarán convenientemente dirigidos para que la persona-personaje no caiga en la filosofía naturalista ni en la independencia de la picaresca.

En todas las comedias citadas hemos visto el enorme peligro que representa amor para el hombre y la sociedad. Incluso en algunas, como *La ninfa del cielo* o *La dama del Olivar,* el desengaño de amor sufrido por las protagonistas las conduce a hacerse bandoleras para matar cuantos hombres puedan, «porque es bien que paguen todos / lo que un hombre solo peca» (*Ninfa,* I, xii); la sociedad peligra en sus bases de justicia, y también las almas de estas bandoleras a las que la sociedad monárquica católica está obligada a enderezar al cielo. Tienen que ser salvadas para esta vida y para la sobrevida. Ellas, nadie, lo pueden hacer por sí mismas, pues *no tienen conciencia.* Entonces la máquina de la comedia se pone en marcha, y lo sobrenatural irrumpe para ejercer la salvación. Pero no nos engañemos, en una monarquía católica bien organizada, lo sobrenatural, o lo maravilloso, es una institución. Forma parte de la sociedad.

La comedia, pues, restablece el orden. Tras tanto peligro llega la salvación. Ciertamente es una solución inmovilista. El mismo desengaño así tratado lo es. Lo que la comedia impide es que el hombre sea una conciencia. Esta había tenido sus primeros brotes en el naturalismo renacentista (no queremos ir, ahora, más atrás). La Contrarreforma se alarmó y, en Trento, afianzó la dogmática que presentaba al hombre como un ser a la deriva, dañado en su naturaleza por el *fomes* del pecado original, incapaz de perfeccionarse por sí solo, necesitado de la gracia y de las gracias, una de las cuales, y no la menor, era un ambiente predispuesto a la vida cristiana de perfección mediante su régimen y sus principios. La Iglesia, al magnificarse y hacerse una

fuerza institucional social, acrecentó la fuerza de las instituciones a su servicio, siendo la monarquía católica su máximo exponente. El hombre, a través de la literatura y las artes, cedía su conciencia individual a estas nobles instituciones, las cuales, a su vez, le proporcionaban principios suficientes de salvación y un arte para desengañarse: la comedia.

En general, la crítica no ha interpretado en este sentido la constante intervención final, en la comedia, del rey o sus vicarios (las leyes sociales establecidas o el milagro divino). Tras los enredos y laberintos de amor, cuando todo ha fracasado (incluyendo en este fracaso el descubrimiento de la conciencia), cuando todo peligra, aparece el rey como principio regulador y ordena a Finea, de *La mujer por fuerza*, que ha querido resolver por sí misma su problema amoroso y ha desencadenado, en cambio, conflictos de nivel individual, social y hasta internacional, la ordena que se case con el conde Federico, y a Florela que dé su mano a Alberto, salvando así a los que estaban a punto de perderse.

El rey de *Palabras y plumas* convoca a los que vivían en enredos de amor y los salva: a Matilde y a don Iñigo, uniéndolos cuando ya casi no se encontraban; a Laura casándola con Próspero, por lo que éste viene a quedar salvado de su erotismo palabrero, y Laura de su pérdida de benevolencia ante el rey.

En *El pretendiente al revés*, el *periculum* de los amadores va creciendo siniestramente, poniendo almas y sociedad en trance de ruina, hasta que el duque de Borgoña, representante monárquico, interviene y salva con desengaños y enlaces lo que ya parecía irremediablemente hundido.

Y si amor no tiene en cuenta los estados sociales y parece igualarlos, como en *Mari-Hernández, la gallega*, en que una labradora pretende casarse con un conde, el rey salvará tamaño desafuero haciendo condesa a la campesina, en premio a haber matado al traidor don Egas, por lo que no se rompe la tradición monárquica, que premia y levanta a estado superior a los que prestan servicios extraordinarios a la monarquía; amor no triunfa en sus enredos, sino que queda corregido y sancionado por el rey. Incluso la muerte de don Juan, el burlador, no tendría valor de castigo y corrección del erotismo desenfrenado si el rey, muerto ya don Juan, pero ignorándolo el monarca, no exclamara ante el relato de sus fechorías: «¿Hay desvergüenza más grande? / Prendedle y matadle luego» (III, xxv).

J. A. Maravall sostiene la tesis de que «el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder y, por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos sobre un pue-

blo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social o por lo menos parecía amenazar seriamente con ello» (26). Nuestro análisis de los casos de amor en la comedia de Tirso de Molina parece llegar al mismo resultado. El amor como valor humano no llega, en Tirso de Molina, a ser un método de salvación (en el sentido que, por ejemplo, le ha dado modernamente Sartre: «Amar es sentirse seguro en la conciencia de otro»). Por otra parte, ha dejado de ser en sí mismo un orden natural; más bien es un desorden. El amor como fuerza natural, el hombre que lo padece, está bajo un proceso existencial cuyos polos son *periculum-salvatio.* La salvación no puede llegar desde la *conciencia* con sus principios naturales categóricos, pues ésta ha sido declarada en ruinas. La salvación está en unos principios extra-amorosos, extra-individuales, que le llegarán a la persona-personaje de la comedia a través de una sociedad católica y monárquica (27).

Acaso lo que hace que la comedia no derive en farsa rutinaria sea que el *periculum* no queda completamente suprimido; es decir, la comedia mantendrá, a pesar de todo, una forma abierta.

JAIME ASENSIO

Department of Spanish and Italian
University of Western Ontario
London, Ontario (Canadá)

(26) *Teatro y literatura en la sociedad barroca,* Madrid, 1972, p. 28.

(27) Acaso el fracaso teatral de Cervantes sea debido a esto. Toda la crítica de Américo Castro *(El pensamiento de Cervantes,* Madrid, 1925; *Cervantes y los casticismos españoles,* Madrid, 1967, etc.) nos muestra un autor que había llegado al descubrimiento de la conciencia natural del hombre. Ahora bien, si la comedia es «una gran campaña de propaganda social, destinada a difundir y fortalecer una sociedad determinada, en su complejo de intereses y valores, y en la imagen de los hombres y del mundo que de ella deriva» (J. A. Maravall: *Ob. cit.,* p. 22), se percibe claramente por qué Cervantes quedó excluido del ámbito de la comedia.

LA TEMPORALIDAD EN TRES DIMENSIONES POETICAS: UNAMUNO, GUILLEN Y JOSE HIERRO

Parece que el tiempo o, por mejor decir, la temporalidad, sea fácilmente asequible al pensamiento. No ha sido así, sin embargo. Tal vez porque es el elemento más elusivo que integra la realidad humana. Fue muy tarde en la historia cuando el hombre adquirió conciencia plena de su temporalidad. Y se explica. El tiempo objetivo, el de la naturaleza, el tiempo físico, en suma, fue el tiempo que inicialmente era patente para el hombre. Por eso en el pensamiento griego el tiempo —cuando aparece— es pura objetividad. Así en Aristóteles.

Un poco más tarde en San Agustín, con su énfasis en la memoria, el tiempo subjetivo, el tiempo propio del hombre se hace visible. Pero aún de modo muy parco. El reflejo de esta nueva conciencia se manifiesta en lo literario. Aparece por primera vez en Occidente la literatura rememorativa en la forma de *Confesiones.* Porque debe repararse en que no se conoce este género de literatura en las letras griegas o latinas.

La tendencia que comienza con San Agustín es sólo un germen, una corriente subterránea que tarda en desarrollarse. El Renacimiento trae un cambio de orientación y parece que aquel lejano antecedente hallará pleno cauce. Pero no ocurre así. El énfasis en los nuevos procedimientos lógicos para conocer la naturaleza —Bacon, digamos— ahogó pronto la posible re-emergencia de la conciencia temporal. Otra vez la naturaleza, y con ella el tiempo físico, objetivo, natural; era lo patente.

En lo literario es evidente esta conciencia del tiempo aun objetivado. Pese a la riqueza lírica del momento —cuando el hombre se descubre a sí mismo como centro del mundo en el Humanismo— el poeta, al hacerse consciente de la temporalidad, llámese Garcilaso, Fray Luis, o más tarde Herrera, Góngora o Quevedo, ha de recurrir siempre para la expresión poética de su transitoriedad a un símbolo de la naturaleza física. La rosa, el día solar, el río.

En el siglo XVIII, una nueva concepción surge. Poco a poco va el hombre descubriendo que él no es sólo una conciencia racional.

Es también sentimiento, y esto de modo central. Ya no es un ser cuya razón es también «razón del mundo». Es también sentimiento. Rousseau es su teorizante. El centro ha pasado de un punto objetivo y abstracto a otro más íntimo y subjetivo. Y la intimidad es siempre temporal. El *chez soi* de que habla Ortega es básicamente un sentirse vivir. Por eso vuelve Rousseau, como San Agustín, a escribir memorias. Y se llaman *Confesiones* también.

Pero de nuevo queda la intimidad sumergida por la fuerza arrebatadora de un hecho objetivo que aflora al primer plano de la atención. Es la sociedad. El hombre es una naturaleza, no física como se había creído, pero sí social. La conciencia europea sufre una profunda crisis. Y la salida es una revolución, la Revolución francesa.

Como siempre, un nuevo movimiento literario va aparejado a este período. Es el romanticismo. Pocas veces se hace tan evidente la conexión entre vida y literatura como en este caso. El romanticismo en sus inicios parecía traer al mundo una literatura de intimidad como la de Rousseau en las *Confesiones* o en las *Reflexiones de un paseante solitario*. Pero no fue así. La dulce intimidad del primer romanticismo —apenas esbozada— se esfuma. Y queda sólo la ampliación retórica, el énfasis verbal y hasta oratorio, el tono de denuncia. En fin, el romanticismo se hace casi ideología. De ahí que, por muy líricos que sean —y en cualquier idioma que nos hablen—, nos suenen la mayoría de los poetas románticos a declamadores. Y de ahí que nos preguntemos muchas veces por la profundidad de sus sentimientos. Sería, sin embargo, una simplificación excesiva no ver en el romanticismo un ahondamiento de la corriente intimista cargada de temporalidad que se iniciara con San Agustín. Y la prueba es que algunos poetas del llamado posromanticismo ya acusan un intenso tono íntimo y también de aguda conciencia de la temporalidad, como es ya evidente en la literatura española, en ese poeta que fue Gustavo Adolfo Bécquer, tan para decir en voz baja.

Pero aun la temporalidad como conciencia íntima del poeta y del hombre no ha aparecido nítidamente. En la última parte del siglo XIX, y frente a esa otra forma de la objetividad que es la historia vista desde el ángulo objetivo y racional —como en el caso de Hegel— y frente a los excesos del cientificismo positivista, empieza a manifestarse una nueva zona de la conciencia: la conciencia histórica propiamente dicha. Dilthey, como Ortega ha reconocido, es su profeta. La llamada de la atención sobre la historicidad, que no fugacidad de la vida humana, empieza a hacerse evidente.

Ya en el siglo XX esta nueva conciencia histórica hallará plena

formulación en el plano del pensamiento y con absoluto rigor. Corresponde a España la primera exposición dentro del ámbito cultural europeo de esta nueva tendencia filosófica. Su fórmula más esquemática es ésta: el hombre no es naturaleza, ni física ni social. No es razón abstracta. En suma, el hombre *no es*, al hombre le *pasan* cosas. En definitiva, el hombre no tiene *sustancia*, el hombre es sólo *historia*. Y para entenderlo, la razón físico-matemática, abstracta, la que se aplica al mundo de la naturaleza es insuficiente. No hay otro modo de entender la vida humana y de hallarle raíz que la historia, la razón hecha historia, la razón histórica. Pero como existe lo que Guillermo de Torre ha llamado el «aire del tiempo», y yo alguna vez llamé el «clima de la época», esta nueva actitud se manifiesta en Francia de otro modo. Bergson descubre lo que él va a llamar el «tiempo subjetivo», la *durée*. El tiempo del hombre no es el tiempo de los otros seres de la naturaleza, no es el tiempo físico que el reloj marca con su monotonía siempre igual. El tiempo es, para el hombre, subjetivo. Ya en *La evolución creadora* (1905) está la teoría formulada. Antes habían aparecido los primeros indicios en *Materia y memoria*. Después, Bergson insistiría en el problema en *La pensée et le mouvement*.

Con estas raíces, una nueva concepción de la vida del hombre aparece, y con ello una nueva formulación filosófica. De esta concepción la formulación más inteligible para todos tiene un rótulo: la conciencia existencial. El hombre no *es*, el hombre *existe*. Y la existencia es pura historicidad, es un hacerse en el tiempo. No tenemos un ser. Hemos de conquistarlo. Por eso la vida es lucha y, además, compromiso. Y, por lo mismo, es la libertad del hombre un hecho constitutivamente trágico. No puede el hombre escapar, aunque quisiera, a la tremenda responsabilidad de decidir en cada momento lo que su vida será. Y normalmente esta decisión está cargada de profunda angustia. La angustia de renunciar a las otras posibles salidas o soluciones. Ese cerrar la puerta a una o a muchas posibilidades. Ese dejar de vivir una dimensión porque se ha escogido otra. Nadie quizá como Unamuno —que tanto anticipa de esta nueva conciencia existencial— ha expresado tan bien la angustia de esta renuncia cuando reiteradamente habla en su poesía de sus «ex-futuros». Y en él esta angustia adquiere caracteres peculiares. Porque su poesía, como toda su literatura —novela, ensayo, teatro— es una expresión de esta conciencia de la temporalidad y de la existencia, pero a la vez un añorar aquel estado anterior en que el hombre firme en la fe se sentía con un ser, con un ser recibido de la gracia divina. Es la nostalgia infinita de la tras-

cendencia. La única que en definitiva da seguridad y ser. En suma, la nostalgia del Dios presente en la raíz, dador del ser y de la vida.

☆

Tras este largo preámbulo, aparentemente innecesario, y que puede saltarse, estamos en condiciones de acercarnos al estudio de los tres poetas seleccionados. Miguel de Unamuno, Jorge Guillén y José Hierro. De momento, la inclusión del nombre de Guillén provocará una reacción sorpresiva. Explicable. ¿Cómo considerar a Guillén un poeta inmerso en la corriente de la temporalidad? ¿El, tan desasido, tan en sí, tan sustantivo, tan metafísico, si se quiere? Y, sin embargo, pronto se verá nuestro punto.

El poeta de nuestra época, actor y paciente en este mundo de tan aguda y angustiosa conciencia temporal, puede vivirla de modos diversos. Puede adentrarse en ella y dejarse fluir con su corriente. En suma, puede ser simplemente eso. Un «poeta del tiempo». Con toda su angustia y dramaticidad, y a puro coraje, con absoluta aceptación, que no es resignación. Es decir puede ser «un poeta de la conciencia histórica». Un poeta del pasar de la vida, a ratos bella y hasta exultante, pero siempre angustiosa y muy frecuentemente amarga o mejor agridulce. Este es el caso de José Hierro. «La de Hierro es así la poesía del hombre temporal, la del hombre que asume plenamente su destino de ser destinado a la muerte y, entre tanto, al cambio» (1).

Pero puede haber en el poeta una aguda conciencia de su destino histórico, de su ser como historia, con toda la angustia que esto origina y, conjuntamente, un luchar por salirse de ella en busca de la trascendencia, de la permanencia, de la eternidad. Este poeta entenderá la vida como lucha y agonía para encajar su ser temporal en el ser eterno en busca de la salvación. Para usar la frase de Max Scheler, su poesía pretenderá un «saber de salvación». Esto será Unamuno.

Y aún cabe otra posición. La del que intente eliminar la angustia asimilándose al concepto ingenuo y primitivo del tiempo. A aquel en que el hombre era uno con la naturaleza y para quien el centro del mundo era su propio centro. En dicho poeta, naturaleza y vida humana se identifican de modo tal que la plenitud de una implica la plenitud del otro o, justamente, lo inverso. Y como la naturaleza en su infinita maravilla es siempre de algún modo plena, el hombre inserto en su centro goza también de su perfección, o de su redonda y

(1) Jiménez, J. O.: *Cinco poetas del tiempo*: *Editorial Insula*. Madrid, 1964, p. 163.

acabada plenitud. De este modo hasta la pequeña brecha de los dolores humanos, y aun esa otra mayor que es la muerte, no son sino caras cambiantes de la misma perfección. Para este poeta el tiempo es detención. Es «no tiempo». Es, de algún modo, sólo instante. Esto es Jorge Guillén.

Cuando el poeta se sitúa ante el mundo en la posición de Hierro, el tiempo como fluyente se revela en su poesía —en el fondo y formalmente—, como memoria vivida, como experiencia vital, como anécdota, como historia en suma. Y el poeta como ser concreto y personal aparece siempre ahí en primera persona y aun con nombre propio. Y esta fluencia temporal aflora en la palabra —tanto en el léxico como en las formas verbales usadas— y también en la estructura del poema. En esta poesía el verso libre —más propio para la expresión anecdótica— tiene amplio uso, así como la estrofa de largo aliento. Aunque no excluya esto, por supuesto, metros cortos próximos a la prosa, como son los octosílabos y, algunas veces, el eneasílabo. Y los tiempos verbales, si alguna vez están en presente, es porque hacen referencia a un pasado. Son los tiempos pretéritos los de mayor frecuencia, así como el uso de aquellos que indican una proyección futura. Porque para el hombre con profunda conciencia existencial, la vida es continua proyección al porvenir en vista de un pasado, como la flecha que apunta a un blanco y lo acierta en virtud de las fuerzas con que de atrás vino disparada. Así, el puro instante nunca *es* totalmente, sino sólo tránsito. La poesía es de este modo absoluta historicidad, sólo inteligible y comunicable desde la esfera de la temporalidad. Pasado y futuro como proyección, pero apenas plenitud de presente aparecen en la poesía de Hierro. Y mucho más mundo humano que mundo natural, como fácilmente puede colegirse.

En el caso de un poeta como Unamuno, la cuestión es diferente. Si bien está su poesía cargada de acento existencial, esta existencia apunta siempre a la búsqueda de la trascendencia en una forma viva y personal —lo que él llamó el Dios vivo—. Por lo mismo, su poesía en el fondo y en la forma revelará esta actitud. Así, el presente, el puro instante, aparece continuamente en Unamuno. Pero ese instante no es el tránsito de Hierro, sino que es un instante en que se integran dinámicamente pasado y futuro, o, para usar sus frases, «recuerdos y esperanzas», para posibilitar desde esa pura instantaneidad plena el tránsito definitivo a la trascendencia buscada, a la plenitud de la inmortalidad o, aún mejor, de la eternidad. Así se explica que hallemos en Unamuno todas las posibles formas poéticas, desde el verso libre hasta la forma más estricta del soneto, pasando por toda la ga-

ma de la versificación y de la estrofa. Es que en él la poesía es a un tiempo transitoriedad y eternidad, y a ambas puede aprisionarlas, y de hecho lo hace en su estructura íntima. Y, por supuesto, también en su poesía. El instante de Unamuno es, por lo mismo, más detenido que el de Hierro y más pleno; pero aún retiene la dinamicidad que hace posible el trascender a lo intemporal. Todavía es —en alguna medida— «tránsito a».

En Guillén el problema es radicalmente diferente. Pasado y porvenir apenas son incidentes o accidentes en un mundo en que la plenitud se hace patente a cada instante y en el que el poeta no es sino una forma más de manifestación de esa plenitud. Por eso en Guillén el instante en su modo redondo, intemporal, casi parmenídico, es lo que aflora sustantivamente. Ese instante apresará el momento poético vivo en un hecho de la naturaleza, en una calle, en una cosa o en el mismo poeta. Pero siempre será instante pleno y detenido, fijado. Y sólo fija —ya lo dijo Bergson— la inteligencia. Y esta plenitud del instante sin aparente pretérito y sin futuro posible, sorprendido en la intimidad de su esencia en su momento de plenitud, hace aparecer a Guillén —al más auténtico Guillén— como ajeno a la historia. Y no es así, es sólo que de la historia se puede sorprender la «instantánea», como la cámara fotográfica detiene y conserva el gesto fugaz que apenas dura, pero que es, y que sería ininteligible sustraído a la trayectoria de su posibilidad. Y *tan vida* es la instantánea en que fijamos esa fugacidad como la película en que desarrollamos su evolución. Tan documento es la una como la otra.

Hemos usado un símil visual para aproximarnos al sentido de la poesía guilleniana. Nos servirá también para entender su estructura formal. Por lo mismo que es instantánea, será en lo general corta y perfectamente estructurada. Habrá, por eso, en Guillén un obvio predominio del verso corto y de la estrofa cerrada. Pero toda ella —como en el caso de la fotografía instantánea— estará engarzada en el rosario infinito de una vida dedicada poéticamente a apresar eso: instantáneas poéticas, fugacidades en su esencia. Lo que ha hecho decir a Dámaso Alonso, uno de sus críticos: «Los poemas se relacionaban entre sí desde adentro... Los versos, dirigidos hacia una sola meta, se derivan de múltiples ocasiones, apoyados en la experiencia, ahincados en circunstancias de lugar y tiempo» (2). Una actitud emocional básica se desprende de este modo especial de vivir el suceder temporal. De esta congruencia del hombre con el ser

(2) Guillén, Jorge: *Selección de poemas*, prólogo. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1965, p. 8.

de la naturaleza nace una especial satisfacción, una peculiar clase de alegría vital, un modo muy singular de plenitud, de adecuación, de felicidad, aun en lo triste, aunque parezca paradójico. Y lo que otra vez Dámaso Alonso ha llamado «afirmación del ser y del vivir» (3) y que yo voy a llamar «plenitud panteísta».

Para ilustrar las notas apuntadas acerca de estos tres poetas hemos seleccionado tres poemas:

Miguel de Unamuno: «Soneto XCIV - Sonetos de París».
Jorge Guillén: «Sabor a vida».
José Hierro: «Unos versos pedidos».

MIGUEL DE UNAMUNO (1864-1936)

La poesía de Miguel de Unamuno —ya lo hemos dicho —tiene un profundo sentido personal, pero al mismo tiempo una dirección trascendente que jamás se pierde, ni aun en lo más ligero y circunstancial que su pluma produjo. Es ya un lugar común hablar de la dualidad de don Miguel, del alma escindida de un hombre hambriento ésta es la palabra— de Dios y la de un hombre de su tiempo, inserto en su profundo drama humano. Por eso su poesía refleja de modo tan puro ese existencialismo —historicismo— trascendental que le es tan característico. En fin, Unamuno es, él como persona, y lo mismo su obra, una continua paradoja.

Así se explica que la vivencia del tiempo se dé en él de dos modos. Por un lado, es el agudo sentir su vida humana, el aquí y el ahora, inserta en su tiempo, alimentada agudamente de recuerdos y esperanzas —para usar dos palabras a él tan queridas—, y, por otra parte, es la nostalgia de la absoluta permanencia, de la inmortalidad, que lo acosa día a día y que no halla otra salida que la busca desesperada de Dios. Esa búsqueda angustiosa que tan bien retrata en su novela *San Manuel Bueno, mártir* y que está viva en las palabras de moribunda de *La tía Tula* o en los ensayos que integran su libro *Agonía del Cristianismo*.

Pero esa angustia humana y trascendental tiene siempre un centro. El suceder temporal. Bien siente él que la vida humana es tiempo. Su sustancia es el suceder, pero a diferencia de otros poetas y de otros hombres que tienen esa misma vivencia central, Unamuno no se resigna a que su vida sea sólo eso. Un apetito de quedar —aun en

(3) Guillén, Jorge: *Selección de poemas*, prólogo. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1965, p. 8.

* *De Fuerteventura a París (Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos).* 1925.

los huesos y en la carne— lo consume, y el afán de inmortalidad lo conduce angustiosa, a veces desesperadamente, a la búsqueda de Dios —llámese trascendencia— que él sabe la única garantía de un ser después de la muerte. A él no le basta esa forma otra de trascendencia tan humana que es la gloria aunque la buscase también como un fondo de permanencia. Recuérdense aquellos versos suyos en que dice:

Cuando yo ya no sea,
serás, tú, canto mío!
Tú, voz atada a tinta,
aire encarnado en tierra,
doble milagro,
portento sin igual de la palabra,
portento de la letra,
tú nos abrumas!
Y que vivas tú más que yo, mi canto! (4).

Para Unamuno, por tanto, el tiempo es dinamismo, continuo devenir y tránsito a la muerte, y, a la vez, puro instante detenido en la eternidad, ajeno a ese mismo devenir. Anclado en la infinita actualidad de Dios. Y esa tensión íntima entre ese sentimiento o emoción de lo efímero y transitorio de la vida humana y la necesidad desesperada de inmortalidad o aun mejor de eternidad, es lo que hace su poesía tan honda, tan cargada de angustia, tan real —y no literariamente— dramática, por no decir trágica, usando esta palabra en su original y más entrañado sentido. No se olvide que no fue por casualidad el que él tituló su más sólido libro de pensamiento *Del sentimiento trágico de la vida* (1912).

Para constatar estos dos sentidos igualmente vitales del tiempo en Unamuno hemos seleccionado para analizar el soneto marcado con el número XCIV de los Sonetos de París, que forma parte de su libro *De Fuerteventura a París (Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos)*, y que se publicó en 1925.

El soneto es éste:

¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!
No de la fuente, del estero el hado
sopla a los ríos; el sino estrellado
de nuestra suerte lo es de última hora.

(4) Unamuno, Miguel de: *Para después de mi muerte*, en libro «Poesías». *Obras completas*, tomo XIII. Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, 1958, p. 207.

En la mente de Dios ordenadora
va del revés la historia; al desgraciado
mortal que se cree libre el lacerado
corazón desengaños le atesora.

Recordando esperanzas, que es lo mismo
que espera de recuerdos, vivo y muero
desde la extremaunción hasta el bautismo;

me siento criatura y considero
que voy rodando al primitivo abismo
donde a quedar por siempre prisionero.

París, 21-XI-1924 (5).

Al pie de esta composición hay una nota de la propia mano de Unamuno en que dice textualmente: «En este soneto volví a la misma preocupación que expresa el LXI» (por supuesto que del mismo libro). Por eso nos parece interesante copiar también dicho soneto. Dice así:

Vuelve hacia atrás la vista, caminante,
verás lo que te queda de camino;
desde el oriente de tu cuna el sino
ilumina tu marcha hacia delante.

Es del pasado el porvenir semblante;
como se irá la vida así se vino;
cabe el volver las riendas del destino
como se vuelve del revés el guante.

Lleva tu espalda reflejado el frente;
sube la niebla por el río arriba
y se resuelve encima de la fuente;

la lanzadera en su vaivén se aviva;
desnacerás un día de repente;
nunca sabrás dónde el misterio estriba.

23-VI-1924.

Y hay otra nota al pie que dice: «En mi novela —nivola— *Niebla* he expuesto ya esta fantasía —¿sólo fantasía?— de una historia que va del porvenir al pasado, de una película que invierte su marcha ordinaria» (6).

Más tarde, en el *Romancero del destierro*, libro de 1927, vuelve muchas veces al mismo tema, pero es especialmente importante para

(5) *Obras completas*, tomo XIV, p. 587.
(6) *Obras completas*, tomo XIV: «Sonetos de Fuerteventura», p. 542.

la idea que pretendemos desarrollar el soneto marcado con el número XXXIV, que dice:

Y pasan días sin que pase nada
y todo queda después que pasa todo
que el paso es queda y de distinto modo
y el ayer va al mañana que es su nada.

Me pesa de lo que hice; en la estacada
se queda del pasado, en un recodo;
el polvo cuando posa se hace lodo
y luego piedra que sirve de arcada.

No hay corte alguno que deshaga el nudo;
inmudable es el mundo cuando muda;
cuantas veces se quiso no se pudo;

vive el punto que pasa, y en la duda;
que el acto es muerte, y en el paso agudo
del último acto nada nos escuda.

Si se leen atentamente estos tres sonetos se hace evidente la especial vivencia del tiempo que se da en Unamuno. De un lado está el hombre consciente de que su vida es tiempo, tiempo que fluye como un continuo y cuyo último recodo es la muerte esperando ahí. La vida humana es, como gustan de afirmar los existencialistas, «ser para la muerte». Pero este gran vasco no podía, no quería aceptar, con esa rebeldía tan suya, que esto era ya lo definitivo. Algo había más allá. Algo que sería la eternidad y permanencia que en el plano de lo humano sólo puede llamarse inmortalidad. Pero para que esta inmortalidad no careciese de raíz tendría que anclar en algo sólido e inmutable. En algo como Dios. La muerte sería así sólo tránsito al ser de que venimos y adonde vamos. El hombre por eso no puede ser criatura de sí mismo. Tendría que ser criatura de Dios. Y como cristura es que se salvaría en la eternidad, no de otro modo. En este caso el tiempo humano sería sólo una ilusión. En el fondo, todo es instante, todo es inmutable, y la historia sólo ficción. La lucha del hombre en este mundo nada puede para alterar esa impasible inmutabilidad.

No hay corte alguno que deshaga el nudo;
inmudable es el mundo cuando muda;
cuantas veces se quiso no se pudo;

Soneto XXXIV, versos 9-10-11.

Pero el problema no es tan simple. Si Unamuno hubiera estado siempre anclado en esta posición —en este fatalismo— no sería como

es, un poeta del tiempo con aguda conciencia existencial. No. En él se debatían —como ya hemos dicho— las dos posiciones. La de un agudo sentido de la historia con un infinito afán de trascendencia. Alguna vez, muchas veces, el drama y la angustia que esto le produce determina que diga que a Dios lo tenemos que recrear dentro de nosotros. No otro —como se sabe— es el sentido de su novela *Niebla*, y en última instancia, la necesidad de esto es lo que da motivo a su otra novela *San Manuel Bueno, mártir*.

Por eso el primer soneto copiado es el que nos parece que mejor resume estos dos aspectos de la vivencia del tiempo en Unamuno. Pues el segundo, si bien insiste más en el curso de la temporalidad, como lo demuestra su mismo comienzo, al decir:

Vuelve hacia atrás la vista, caminante, 1
verás lo que te queda de camino; 2

Soneto LXI.

no es menos cierto que es en el primer soneto seleccionado —el XCIV— donde aparece más concentrada, más apretadamente poética, la vivencia temporal de Unamuno. Vamos a proceder por eso al análisis de este soneto.

Innecesario es que se llame la atención sobre su forma estrófica. Hemos hablado ya tanto de que es un soneto, que es superfluo destacarlo. Sí señalemos que la poesía de Unamuno cuando se carga de contenido conceptual, cuando se hace «densa», usando esa palabra con el mismo sentido con que él la usó, suele preferir la forma del soneto. Este tipo de composición disciplinada, ceñida, estricta, se adapta bien a la profundidad del concepto metafísico, que casi siempre está presente en la obra de Unamuno.

Dicho esto, vayamos al sentido global de la composición. Una idea central la determina. La vida en su fluencia temporal es vida para la muerte que nos reintegra a los orígenes. Por eso, es absurdo suponer que la vida va —como la línea recta— de un punto en que se inicia a un punto en que termina, absolutamente distante de aquél. No. Esto es mera ilusión. La vida, si algo es, es vida del revés. Vida que vuelve al punto de partida. Vida que representada geométricamenta jamás sería una recta, sino un círculo. Esto va a explicar lo aparentemente ininteligible en muchas composiciones poéticas de Unamuno y aun en mucho de su prosa: la imagen a «contracorriente». La imagen que representa la vida del hombre como corriendo del sepulcro a la cuna, o del río que va del estero a la fuente. Esta idea

la vemos presente en el soneto que analizamos de varios modos: Léanse estos versos:

Vivo y muero 10
desde la extremaunción hasta el bautismo; 11
No de la fuente, del estero el hado 2
sopla a los ríos; 3

Soneto XCIV.

O en estos otros versos del soneto LXI antes mencionado:

cabe el volver las riendas del destino 7
como se vuelve del revés el guante. 8

En esa carrera circular que es la vida, lo único sustantivo con que el hombre cuenta es *el tiempo*, y éste se le va, y con ello la vida. Por eso comienza el soneto analizado con una lamentación de angustia:

¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!

En ese vivir temporal jamás encuentra el hombre, mientras existe, su real ser. Sólo en la muerte le aguarda. Sólo en la muerte halla su figura precisa, sólo entonces la estrella de la plenitud se logra.

el sino estrellado 3
de nuestra suerte lo es de última hora. 4

Y ¿quién es el que únicamente ve en su totalidad este círculo que es la vida humana, la de cada hombre? Sólo Dios, que es el principio ordenador, el único que sabe de antemano cuál es nuestro destino:

En la mente de Dios ordenadora 5
va del revés la historia. 6

Esta posición fatalista, bien lo ve nuestro poeta, conduce a la negación de la libertad en el hombre. La libertad es mera ilusión.

al desgraciado 6
mortal que se cree libre el lacerado 7
corazón desengaños le atesora. 8

La vida humana es, pues, sólo un hilar continuo que se teje entre las esperanzas y los recuerdos.

Recordando esperanzas, que es lo mismo 9
que espera de recuerdos, vivo y muero 10
desde la extremaunción hasta el bautismo; 11

Dejando por el momento a un lado el uso de la paradoja —imagen a contracorriente a que ya se hizo referencia— sigamos con la idea poética de este soneto, en el cual y como consecuencia de la intuición que se viene desarrollando, se arriba a una única posible consecuencia. El hombre, al vivir en el tiempo, sólo vive para sí una ilusión de ser. En el fondo, su ser, su real ser, es *ser creado,* y morir no será otra cosa que volver a la fuente de la creación, a esa mente ordenadora que él ya ha llamado Dios. Por eso termina el soneto así:

me siento criatura y considero
que voy rodando al primitivo abismo
donde a quedar por siempre prisionero.

Para terminar con el análisis conceptual de este poema, fijémonos en su última palabra. No es una palabra de resignación. Tampoco una palabra de renuncia. Menos aún una palabra de beatitud. No. Aquí el existencialismo rebelde de don Miguel se hace patente del modo más sutil, por lo mismo que no hay grito en dicha palabra. Casi —incluso— es imperceptible la angustia. Y, sin embargo, está ahí. Es una palabra quieta que *denuncia un hecho.* El hombre, su vida, sólo es, sólo se traduce en esto: ser prisionero de Dios. Y no hay prisionero que no intente escapar. La escapatoria será, por ello, en este hombre tan cargado de humanidad entrañable, una lucha desesperada porque Dios nos piense otra vez y de otro modo. Porque Dios se haga vivo y sufriente de nuevo. Y por eso la misión del hombre no es la aceptación pasiva de ese destino, ya de todo tiempo pensado, sino *un hacer de modo tal* que Dios se sienta obligado a pensarnos otra vez. Hay que ayudar a Dios a ser. Nosotros también creamos a Dios todos los días y lo enriquecemos con nuestro vivir.

¿Tú, Señor, nos hiciste
para que a ti te hagamos,
o es que te hacemos
para que tú nos hagas?

(Salmo 1, 54-55-56-57, libro *Poesías,* 1907. *O. c.,* vol. XIII, p. 282.)

Y hay que pedirle, profunda, angustiosamente, la liberación, la libertad de esa prisión. Liberación que será no sólo liberación del hombre, sino también liberación del propio Dios que así se re-crea a sí mismo. Esta es la idea que desarrolla poéticamente en el poema «Libértate, Señor» (Colección de Salmos, libro «Poesías». *Obras completas,* vol. XIII, p. 292).

El soneto que hemos tratado de analizar se vale de una serie de recursos poéticos. El primero, el del léxico. Fijémonos primeramente en sus tiempos verbales. Casi todo el soneto está escrito en un presente subjuntivo. Sólo en dos ocasiones se usa el presente de indicativo. Hay una razón para ello. El subjuntivo, sobre todo en presente, tiene un valor de futuridad. Y la vida abierta a la trascendencia es futuridad esencial. Por eso es, antes que pasado, porvenir. Porvenir que se va agotando en el tiempo. El instante jamás es plena factualidad. El indicativo, el tiempo de los hechos, es pura racionalidad. Y la razón es lo desintegrado de la vida, lo ya muerto, por fijo, por nombrado. La vida factual es por eso para Unamuno un mero *encajar* en la trama de la historia regida por la integración de los recuerdos y esperanzas. Por eso, en los únicos momentos en que usa verbos en indicativo en este soneto dice:

Recordando esperanzas, que es lo mismo
que espera de recuerdos, *vivo* y *muero.*

O en esta otra ocasión, cuando habla de sí como criatura de Dios ya hecha. Entonces dirá:

me *siento* criatura y *considero*

El indicativo, así, reflejará el tiempo factual, acabado y finito, sin posibilidad abierta. Es decir, *ahistorizado.* Sólo el subjuntivo tendrá este aire de futuridad y de cosa inacabada de tránsito hacia la muerte. Es decir, sólo el subjuntivo dará ese sentido de existencialidad temporal, mientras quedará el indicativo para los momentos de fijeza ontológica:

Otros recursos poéticos usados en este soneto son: la exclamación inicial para situar el momento poético que determina el poema,

¡Ay, cómo al tiempo el porvenir devora!

Además, los encabalgamientos, presentes en todo el curso del soneto y que es innecesario destacar. Pero que vienen casi exigidos por la íntima emoción de angustia que hay en toda la composición que es también de gran hondura metafísica.

El vocabulario —como siempre en Unamuno— es de una propiedad semántica y poética. Y también, como habitualmente en él, las imágenes, cuando existen —como la del río—, son parcas y muy lógicamente formuladas, aunque siempre dentro de la original emoción poética. Pues ya sabemos como huyó Unamuno toda su vida —en la prosa y el verso— de la imagen gratuita, de la metáfora ornamental,

de la mera galanura formal. Como que tal vez sea ésta, y sin el tal vez, la razón por la cual nunca supo gustar a plenitud la poesía de Rubén Darío, quien tan en lo hondo sintió su desdén. Y que tan injusto fue de parte de Unamuno, como él mismo lo reconociese alguna vez.

Es Unamuno, pues, un poeta con aguda conciencia del tiempo, pero también con profunda nostalgia de la intemporalidad que se llama eternidad. Y toda su poesía no es —lo sabe bien quien la haya leído toda— sino un pensar y repensar, un sentir y volver a sentir, este drama del hombre en lucha perpetua entre su naturaleza temporal y su afán de eternidad, entre la historia y la eternidad, entre Dios y el hombre, entre la fe y la razón. Por eso es, como nadie tal vez dentro del alma española, quien mejor ha encarnado esa actitud radical y esencial al hombre moderno, la angustia. Unamuno, hombre angustiado. No de otro modo puede llamársele. Como Jorge Guillén, es el poeta de la plenitud, del instante ahistorizado, y José Hierro, el poeta del tiempo y de la vida, del aquí y del ahora.

JORGE GUILLEN

Es este poeta —nacido en 1893, y que aún vive— uno de los más singulares poetas españoles de este siglo. Afiliado a lo que se denomina «poesía pura», que floreció en el período entre las dos guerras mundiales, lleva la digna y siempre brillante compañía de Juan Ramón, Lorca, Alberti, Salinas. De todos es quizás el más intelectual, y sin el quizás también. La intelectualidad de Juan Ramón, por ejemplo, estaba rebasada por su ansia metafísica, velada sutilmente por un tono de ingenuidad emocionada que nos acercaba a ese mundo impreciso y sin definición exacta que es el *alma inocente*. Lorca, tan completo, nos vuelve a un mundo de sensualidad hipertrofiada poéticamente en que la palabra se viste de imágenes y colores desusados para reintegrarnos al momento virginal de la poesía, en que la in-

---

NOTA.—En el segundo soneto (LXI) de Unamuno, que copiamos según texto aparecido en sus *Obras completas*, tomo XIII, editadas por Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, España, 1958, hay una errata. Es en el verso 9.

En el libro —y así lo hemos copiado— consta así:

Lleva tu *espeda* reflejado el frente

Debiera decir:

Lleva tu *espalda* reflejado el frente

En cuyo caso, «espalda» sería el pasado, siendo el «frente» el porvenir. Hay otras ediciones de la obra de Unamuno en que esta errata está salvada.

vasión de la sensualidad y el ensueño, bien integrados, nos sitúan en *un mundo mágico*. En Salinas hay un equilibrio de la emoción poética con el afán de claridad y como ha ocurrido casi siempre en la historia del pensamiento es el amor, el amor en todas sus formas, quien nos pone en la vía de una integración que, si bien se desprende, casi, de todo lo accidental, jamás pierde aquel contacto íntimo con el centro de la emoción poética. En Alberti, *el humano compartir*, el ver amorosamente cuanto de humano tiene el mundo en derredor, es la obsesión de donde nace su sentir poético, tan hondo y, a un tiempo, tan de todos. Con sólo repasar los títulos hallaremos esta preocupación por los hombres, por los otros, que lo ha hecho devenir en los últimos tiempos en un poeta «social». Guillén es otra cosa. Es uno de los fenómenos poéticos más interesantes de la literatura española de este siglo. Pues, como decíamos al principio, no es que se salga de la historia, sino que se integra en ella. Y del dolor de cada día no hace tragedia ni drama por la simple razón de que se siente sólo brizna de hierba en el total edificio del mundo, como *es*, como Dios o la naturaleza lo han creado. Siente, y esto de modo profundo, la total congruencia de su ser con el ser del mundo. Es casi un ser natural. Pero como es hombre no puede renunciar a lo más humano que hay dentro del hombre: el apetito de luz, de intelección o, por mejor decirlo con una palabra que se repite hasta la saciedad en su léxico, de claridad. La luz intelectual que ilumina esa emoción básica de integración plenaria en el ser del mundo es lo más característico de la poesía de Jorge Guillén. Es casi un filósofo panteísta que hace filosofía en poesía. Y aquí salió una palabra que hubiera querido dejar para el final: panteísmo. Es cierto. En la poesía de Guillén hay tal complacencia en todo lo que es, que se percibe como si él sintiese el Ser —así, con mayúscula— en todo lo que es. Quizá al modo de un Plotino en el fondo y de un Spinoza en la forma: exacta, geométrica a veces, y cargada de esencias. Porque cada poeta puede definirse —si se apura el análisis— por una palabra. A Guillén, sin duda, habría que calificarle con el adjetivo de poeta «esencial». Toda su poesía es una búsqueda morosa, detenida y complacida, de las esencias que subyacen en la fugaz existencia de las cosas. Y la esencia es lo permanente y no temporal, lo que no se desvanece con el fluir del tiempo. Pero no nos dejemos llevar por frases. O, mejor, por aparentes frases. Vayamos a lo hondo de este mirar poético de Guillén. Si lo hacemos, descubriremos que ese mirar no niega el paso del tiempo, ni siquiera lo ignora. Sino que es un mirar que, no negándolo o ignorándolo, lo acepta. Pero lo acepta dentro de una escala de valores diferentes. La temporalidad no es la categoría máxima. Esa

sigue perteneciendo al ser, al reino de lo claro y perfectamente definido y estable. Lo otro es puro accidente y sólo *la soberbia humana ha podido conducir a hacerlo centro*. Que esto es así queda demostrado por alguno de sus poemas. Véanse, por ejemplo, sus sonetos «Mundo continuo», «Vuelta a empezar», o ese largo y bellísimo poema titulado «Las horas». La lista sería inacabable para probar lo antes expuesto. Bástenos, por el momento, sentar lo dicho. Y decir, además, que, si Jorge Guillén es un poeta esencial que sorprende en la fugacidad el momento en que las cosas entregan por la intuición poética la plenitud de su ser, es, por lo mismo, un poeta aparentemente difícil. Hay un gran conceptismo en su poesía, no siempre asequible a menos que se intente penetrar en el hondo misterio metafísico en que el poeta se siente inmerso. Logrado esto, la poesía de Guillén tiene la claridad de un agua cristalina y quieta. Y muchas veces también —justo es decirlo— su frialdad. No es poesía que arrebate. Sí poesía que serena. Lo que es distinto. Y no sabemos qué haga más falta en el mundo; si la espuela que agita y tantas veces destruye, o el remanso que serena y hace ver claro. No podríamos en verdad contestar.

Pero mejor que seguir hablando en abstracto de lo que es la poesía de Jorge Guillén, conformémonos con el análisis de este pequeño poema:

SABOR A VIDA

Hay ya cielo por el aire
que se respira.
Respiro, floto en venturas,
por alegrías.

Las alegrías de un hombre
se ahondan fuera esparcidas.
Yo soy feliz en los árboles,
en el calor, en la umbría.

¿Aventuras? No las caza
mi cacería.
Tengo con el mismo sol
la eterna cita.

¡Actualidad! Tan fugaz
en su cogollo y su miga,
regala a mi lentitud
el sumo sabor a vida.

¡Lenta el alma, lentos pasos
en compañía!
¡La gloria posible nunca,
nunca abolida! (7).

Pocas veces un poema logra apresar mejor la original emoción poética como éste apresa el centro vital de donde surge la creación de Guillén; ese sentirse integrado a complacencia en el mundo (8).

En el poema que se ha propuesto este sentimiento se da así, limpia y lisamente, desde la primera estrofa. Primero, la complacencia en que el mundo *sea* con su radical claridad, simbolizada en este caso por dos palabras, «aire», «cielo».

Hay ya cielo por el aire 1
que se respira. 2

Inmediatamente, el poeta, ante el mundo, gozando —ésta es la palabra— la beatitud de estar en él, simplemente así, como ser natural:

Respiro, floto en venturas, 3
por alegrías. 4

El lazo que une al poeta —un hombre como otro cualquiera— con el mundo es un lazo perfectamente natural. La respiración. El énfasis en este modo de unión es evidente por la reiteración del verbo en dos formas diferentes: un presente despersonalizado, para referirse a lo natural «que se respira»; y otro presente de indicativo convenientemente personal para referirse al poeta, «Respiro, ...».

Dada la situación emocional en que el poema surge, hay que ir a la esencia de ese sentimiento de complacencia. Hay que buscar la claridad conceptual que explique esa alegría. Pero no al modo prosaico. Guillén hace siempre poesía y de la buena. La segunda estrofa nos revelará cómo logra el poeta esto. Ya en sus comienzos trata de justificar esa alegría. ¿Y cuál puede ser esa justificación sino el sustento firme, inconmovible, que ofrece el mundo físico a la plenitud del ser del hombre? Así lo expresa:

Las alegrías de un hombre 5
se ahondan fuera esparcidas. 6

(7) Sainz de Robles, Federico C.: *Historia y Antología de la Poesía española*, Editorial Aguilar (tercera edición), Madrid, 1955, p. 1621.

(8) Siempre he pensado, y sea esto dicho entre paréntesis, por lo prosaica que resulta la afirmación, que Guillén debe haber tenido una salud exultante e insultante. Sólo así es posible concebir una tan exaltada plenitud y alegría ante el mundo y una tan serena y reposada mirada maravillada frente al milagro de lo que es y nos permite ser.

En otras palabras, esa alegría primitiva de sentirse latir al pulso del mundo natural halla su confirmación en todo lo que en derredor *es* y que, en la ancha vastedad del universo, se esparce para *ser* también. Después de este ir a buscar sostén en la objetividad, la vuelta al centro del poeta, para reafirmarse otra vez en la objetividad, pero ahora no de un modo general y abstracto —el mundo—, sino de un modo concreto, específico, con nombres. La estrofa, por eso, termina así:

Yo soy feliz en los árboles, 7
en el calor, en la umbría. 8

Y aquí, y antes de seguir, una advertencia. Por regla general, Guillén preferirá siempre la referencia a lo claro y abierto; la luz cegadora y luminosa del mediodía, a lo simplemente oscuro y caótico. Sin embargo, aquí usa el sustantivo «umbría». No es una dejación de su actividad. Es lo opuesto, es su confirmación. La adecuación del poeta con la naturaleza es tal que, aun en lo aparentemente sustraído a la perfección, «en el calor, en la umbría», él se seguirá sintiendo a bien con el mundo. Es un «ajustado». Ese fenómeno tan raro en el mundo moderno que tan habituado está al adjetivo opuesto. Y en el que suena tan desusado este adjetivo en su forma positiva y plenaria.

Pero esa plenitud de ajuste físico pudiera tener una contrapartida: la inquietud psicológica; la desazón, el desasosiego; en último grado, la angustia. El poeta percibe la pregunta latente y se apresura a contestarla para redondear en su perfección la metafísica a que está adscrito, no por intelectualismo, sino por su real modo de ser. En la tercera estrofa responde a la posible y latente pregunta:

¿Aventuras? No las caza 9
mi cacería. 10

Es decir, él no busca la aventura, él está feliz así como es, él acompasa su ser, su estar, a ese otro Ser, con mayúscula, que es el mundo. Y no ve razón en su plenitud para lanzarse en busca de aventuras. No hay tiempo, pero sería interesante un estudio entre esta posición de Guillén y la doctrina del «motor inmóvil» de Aristóteles, tan perfecto en sí que el movimiento para él no tenía sentido. Movimiento es siempre tránsito hacia lo que no se posee. Y ¿qué sentido hay en la plenitud para salir de ella en busca de lo que no se anhela porque se tiene todo? Esto es lo que parece descubrir el poeta en su deleí-

tada y deleitosa contemplación de su ser integrado. Por eso termina la tercera estrofa diciendo:

Tengo con el mismo sol 11
la eterna cita. 12

El último verso es significativo. Revela qne no es que el poeta se sienta intemporal o ahistórico. No. Revela simplemente que su adecuación es tal que ve ese momento, el de su reintegración al todo de que forma parte, como un hecho más que lo confirma en su ser. Y no le asusta ni le angustia. Cuenta con ello. Por eso dice: «tengo con el mismo sol la eterna cita». La de siempre, no la de antes ni la de ahora, sino la que todo lo que es vivo tiene, la de reintegrarse al centro de donde procede.

¿Y la historia? ¿No existe? ¿Es posible borrar así, de un plumazo, la fugacidad, la mera actualidad? Por supuesto que no. El poeta lo sabe. Lo que ocurre es que a él esa fugacidad no le angustia. Porque jamás la desglosa de su contexto, jamás la sitúa en un primer plano. Ya dije que el problema en Guillén no era que él no viese la historia, sino que no la elevaba al primer plano de sus preocupaciones. Lo que es distinto. Por eso se apresura a afirmar que el menudo hecho de cada día, lo fugaz, no hace sino actuar como acicate para acendrar su sabor vital, que él lentamente saborea, con la morosidad del que se recrea en lo amado, precisamente porque sabe que se le escapa. La vida suya, ésta de aquí y de ahora, ésta que hoy se llama existencial y que siempre ha sido, hay que saborearla sin inquietud, con lenta parsimonia, porque se nos da como una gracia de maravilla: es un regalo. Muy poéticamente aparecen estos conceptos en la cuarta estrofa:

¡Actualidad! Tan fugaz
en su cogollo y su miga,
regala a mi lentitud 15
el sumo sabor a vida.

Repárese en el verbo «regala», indicador de la gracia; y en el adjetivo «sumo», que hemos de vincular al otro adjetivo «fugaz», que aparece en el primer verso. Es justamente por la fugacidad por lo que hemos de saborear la vida con amorosa lentitud y con acendrado disfrute.

En la estrofa final, ya redondeado el concepto, viene el imperativo ético. Nunca un hombre de pensamiento se queda en el plano de la abstracción. Siempre se piensa «para» algo. Bien lo han visto los filósofos. Bacon afirmó que «saber es poder». Y en *El tema de*

nuestro tiempo Ortega afirma que «de lo que hoy se empieza a pensar depende lo que mañana se vivirá en las plazuelas» (9).

Para Guillén, el imperativo ético que se desprende de su metafísica es gozar la vida lenta y morosamente con la seguridad de que siempre nos dará refugio y sostén. Y este gozar su plenitud es la única gloria posible. De esta gloria es siempre partícipe la compañía. Y aquí sí que se plantea un problema. ¿A qué compañía se refiere el poeta? En hombre tan bien integrado en la naturaleza, pudiera parecer que esta compañía radica en que el hombre, parte del mundo, no es nunca solo, está y es con el mundo, el mundo físico. ¿Nada más que esto? ...

Creo que no. forma parte del mundo natural del hombre la conciencia de que *sólo es parte* del género humano y de que la otra parte está ahí también. Si es hombre, estará una mujer. Si es mujer, estará un hombre. Sólo en la pareja se salva la soledad. Sólo en la pareja se halla la plenitud. No en este poema, pero sí en otros muchos, este hombre, aparentemente tan frío —aunque ya Onís afirmase lo opuesto—, se siente invadido y pervadido por la emoción primaria y honda que le produce la presencia de la mujer amada, esencial y existencial a un tiempo. ¿Es, pues, a esta compañía a la que alude en la terminación de su poema? Tal vez. Porque el amor que une es también para Guillén fundamento del ser. Veamos cómo se expresa todo lo que venimos diciendo en la estrofa final de este poema:

¡Lenta el alma, lentos pasos
en compañía!
¡La gloria posible nunca,
nunca abolida! 20

Ahora unas palabras respecto a la estructura formal del poema. Como ya se habrá advertido, es un poema corto, porque la emoción poética es instantánea y, por lo mismo, breve también. Casi toda la poesía de Guillén es así. Sólo que, como los poemas se integran en la vida, formada de muchas instantáneas poéticas, los vemos luego engarzados en un largo collar con títulos tan sugestivos como ese de «Salvación de la primavera», formando poemas de extensa longitud.

El poema que analizamos, además de ser breve, está integrado por dos tipos de estrofas alternadas. Tres cuartetas de verso alternado de cinco y ocho sílabas, y dos cuartetas perfectamente octosílabas. En ambos casos, la rima es asonantada.

---

(9) Ortega y Gasset, José: *Obras completas*, «Revista de Occidente». Madrid, 1962, tomo III, p. 156.

Como recursos poéticos tenemos el uso de la exclamación y de la interrogación en abstracto, no con objeto personal a quien dirigirse. Además, el uso del encabalgamiento, como cuando dice: «No las caza / mi cacería», «Lentos pasos / en compañía», o «Tan fugaz / en su cogollo y su miga». Y además, todos los verbos están usados en presente, como corresponde a la vivencia del instante pleno, redondo, acabado.

En cuanto al léxico, el lenguaje es sencillo, claro, diáfano, y además directo, en el sentido de que llama a cada cosa por su nombre. La dificultad —como ya se ha dicho— no es de léxico, tampoco de sintaxis, sólo de concepto. Como Quevedo, pero por su conceptismo, está Guillén en la línea de los poetas de más difícil acceso. Y mucho habrá que escribir sobre él.

¿Y el tiempo? ¿No habíamos dicho que él también se sentía inmerso en un especial modo de sentir la temporalidad? Sin duda. Ahí está en ese poema y a ello hemos estado haciendo continua referencia. Sólo que el tiempo o la historia para Guillén es vivida desde el ángulo del instante que no se agota en sí como fugacidad, sino que halla su sustento en la radical inmanencia del ser. No precisamente en su trascendencia. Así como en Unamuno el instante trasciende inmediatamente a lo que rebasa la esfera natural y humana, en Guillén se queda en lo natural como maravilla. Es un metafísico inmanente. Aun los títulos de sus poemas que no vamos a enumerar nos dan esa visión del mundo que es peculiar de este hombre maravillado y en sí, que tan gozosamente se siente instalado en él.

JOSE HIERRO

Unos versos pedidos

La poesía de José Hierro —toda ella— está transida de la angustia del hombre que se siente vivir y para quien vivir es, irremediablemente, tránsito a la muerte. Por eso en él la vivencia del tiempo está siempre presente y del modo más preciso en el fondo y en la forma. Hay en su poesía, por lo mismo, anécdota siempre. Aun en las alucinaciones. Hay también la angustia del que quisiera hallar una verdad que, en medio de esa fugacidad temporal, le diese refugio y sostén. Una tensión dramática pervade todo su hacer poético. El poeta vive el drama de la razón contra la emoción (10). Pero su calidad

(10) Hierro, José: *Poesías completas* (1944-1962). Ediciones Giner. Madrid, 1962. Contraportada del libro.

poética es tal que nunca el peso de lo racional logra aplacar o adormir esa intensidad de emoción radicalmente existencial, que es su característica más destacada. No en balde pertenece de lleno al grupo poético que surgió en España después de la guerra civil de 1936 (11).

En su extensa producción poética puede vislumbrarse una firme línea de evolución que va de la angustia atormentada de la primera juventud, transida por el dolor de España y la experiencia de la guerra civil, hasta las poesías del último período en que, si bien persiste la angustia existencial, ya hay una más serena mirada sobre el fluir de la vida. No es nuestra tarea marcar los hitos que van señalando esta línea evolutiva, pero sin duda hay una gran diferencia entre un poema tan cargado de dramatismo como «Ciudad a lo lejos» en el que, pese a su indudable alcance y buen gusto poético se siente una inmensa y profunda melancolía, angustia y rebeldía:

y me he visto a mí mismo cargado de cadenas

(Pág. 37. «De tierra sin nosotros», en *Poesías completas*, Ediciones Giner, Madrid, 1962.)

hasta alguno de sus últimos poemas en que dicha emoción angustiosa se ve de cierto modo matizada por un leve tono de afirmación y de esperanza, como es discernible en su poema «El mar en la llanura» y aun en ese otro en la apariencia tan desesperanzado que cierra sus *Poesías completas* y que él titula «Cae el Sol». O en ese soneto de título tan temporal como «Lo efímero», que termina con un verso tan afirmativo como éste:

Pero dejadme, por favor, que viva

(Del libro «Cuanto sé de mí», en *Poesías completas*, p. 488.)

Esta nota de temporalidad, que es característica de este poeta, él la reconoce en el prólogo a sus *Poesías completas* cuando dice: «El

(11) Había nacido en Madrid en 1922, aunque «su infancia y adolescencia transcurren en Santander».

Interrumpió sus estudios de peritaje mercantil en 1936 por motivo de la guerra civil española. Y quedó en España después de terminada la contienda. Ha residido en diferentes partes de la Península: Valencia, Santander y, desde 1952, en Madrid. Sus intereses literarios se manifestaron inicialmente en la revista *Proel*, que se editaba en Santander.

En 1947 obtuvo el premio Adonais por su libro *Alegría*. De entonces acá ha recibido también los premios Nacional de Poesía, el de la Crítica y el premio March. Los libros de él que conocemos son: *Tierra sin nosotros, Alegría, Con las piedras, con el viento, Quinta del cuarenta y dos, Estatuas yacentes, Cuanto sé de mí* y la colección titulada *Inédito*, que contiene versos de circunstancias además del importantísimo «Libro de alucinaciones». (Ibid., contraportada del libro.)

poeta vive en un medio que es su tiempo histórico» (p. 6). Y en ese mismo prólogo divide a los poetas en cuatro clases: estetas, testimoniales, políticos y religiosos. Y no vacila en clasificarse como «poeta testimonial», pues debe decirse en abono de la autenticidad humana de José Hierro que no ha tenido nunca una pretensión de absoluta originalidad y, por tanto, no teme el encasillamiento. El mismo nos ha dicho lo que de una u otra manera todos sabemos: que la absoluta originalidad no existe. Que todos somos partícipes de un patrimonio común, al cual debemos en gran medida lo que somos y aun lo que no somos. Usemos sus palabras:

> Un día, en 1944, encontré el «tono», lo personal. No significa esto que ahora esté libre de influjos. La tradición y el ambiente son los que nos forman, y para mí lo personal consiste en una manera peculiar de combinar lo ya existente. Nadie inventa nada (p. 11).

Y una nota final sobre otro rasgo de la poesía de Hierro: el singular equilibrio que hay entre la emoción y la razón. Nunca el peso de lo conceptual desbordará los límites que la creación poética exige cayendo en un prosaísmo sin poesía. Es decir, el afán de claridad existencial de que la razón es instrumento no podrá jamás turbar la primaria emoción poética. Y la expresión verbal nos dejará como último sabor, no la validez de un concepto, sino la cálida vibración de la emoción que ha sorprendido la vida en su momento poético y nos lo ha comunicado en la intimidad de nuestra vigilia espiritual. Es lo que José Olivio Jiménez ha señalado tan bien al afirmar:

> Es la suya (la de Hierro) una poesía emocionada en *alto grado*, y en esto se cifra su actualidad. Discutan los teóricos del fenómeno poético si en el análisis de tal operación deba hablarse o no de emoción o de sentimiento... Pero que no se afirme, a *raja tabla*, que la poesía no es cosa de emoción, ni se trate de de execrar esta palabra, porque honradamente no podríamos entendernos nunca... Y si no gusta esta palabra, que inventen otra. Siempre y cuando venga a significar lo mismo. (12).

Y antes de pasar al poema, otra nota más de la poesía de Hierro. La calidad verbal de su expresión. Es la palabra en sí y por sí el vehículo y la concreción de toda poesía. Es el poeta, por eso, el amante de las palabras. A veces tan ciego que se convierte en un niño que retoza y juega con ellas como los infantes antes de poder articular lógicamente la lengua nativa. Alguna vez la poesía, o muchas

(12) Jiménez, J. O.: *Cinco poetas del tiempo*. Editorial Insula. Madrid, 1964, p. 187-188.

veces ha corrido por estos cauces del juego verbal. Recuerdo ahora la famosa «jitanjáfora» de que hablaba Alfonso Reyes al referirse a Mariano Brull. Pero si bien el juego verbal en que a veces se complació la llamada «poesía pura» de los años de entreguerra en este siglo, llegó a veces a tener alta calidad «poética»; no es menos cierto que por este camino la poesía habría desaparecido.

Hierro es muy consciente de que la palabra es poética no porque lo sea en sí, sino por cuanto va cargada de sentido humano capaz de expresar esas emociones de que hablábamos antes en un contexto de profundo contenido personal y de calidad poética. Y por esa vía no habrá palabras bellas o palabras feas. Todo depende del flujo poético que aflore en el poema. Así se explica que palabras habitualmente tenidas por chocantes o duras, o simplemente feas o prosaicas, sean usadas en su poesía y adquieran inmediatamente una nueva coloración. La coloración que emana del contexto emocional y poético en que las ha bañado su creador. Por eso es en Hierro muy parco el uso de la metáfora. Es éste un recurso que, en muchos casos, sirve al poeta sólo para decir poéticamente lo que en el lenguaje diario llamamos de otro modo. Es un lenguaje indirecto. No así en Hierro. Normalmente su lenguaje será inmediato, directo y llamará a las cosas por su nombre. El mismo lo señala al afirmar:

> La palabra cotidiana cargada de sentido es la que prefiero. Para mí el poema ha de ser tan liso y claro como un espejo ante el que se sitúa el lector.
>
> (*Poesías Completas*, prólogo p. 11).

Y con esto se enlaza la estructura formal del verso y de la estrofa. Como regla general, el verso en Hierro es libre, aunque alguna vez se someta, y con gran acierto, a estructuras formales muy elaboradas, como las del soneto y otras formas estróficas. Y el verso es largo, desusado muchas veces, y casi parecido en su estructura formal a la prosa. Sin embargo, sigue siendo poético. Ahí está su gracia. Y por las mismas razones usa, y hasta abusa Hierro del encabalgamiento. El explicará así las razones para ello:

> Es frecuente que los versos aparezcan encabalgados en mis poesías. He pensado alguna vez sobre ello y creo que este juego de concepto frío y ordenado y de verso y ritmo encrespado crean una especie de conflicto interior que *el lector puede percibir*. Un conflicto dramático entre orden mental y turbulencias del sentimiento.
>
> (Prólogo citado, p. 11).

Lo destacado en bastardilla es nuestro y va encaminado a señalar una última característica de esta poesía: su afán comunicativo. Hierro no escribe para sí, como tampoco escribe para el público. En ambos casos dejaría, en su criterio, de ser realmente poeta. Escribe como un hombre que vive entre los hombres y que sabe, humildemente, que lo que él siente y piensa interesa también a los demás hombres. Y en esta caridad del alma hace a los demás partícipes de su vivir cotidiano y alucinado al mismo tiempo. Es un poeta para quien es verdad aquello de que «nada humano me es ajeno».

Veamos todas las notas antes señaladas en el poema que se titula «Unos versos pedidos». Antes que nada, una razón para la selección. Pertenece este poema a un libro de plena madurez del autor, A *Quinta del 42*. Y por su tema —una muy singular experiencia personal, aparentemente del género más íntimo— parecería el menos susceptible para un tratamiento en que las características de la poesía de Hierro con sus notas de temporalidad, angustia, deseo de claridad, precisión poética, aceptación del destino humano, amor a la belleza y comunicación mediante la emoción pudieran encontrarse. Y, sin embargo, ahí están. Veamos su texto.

UNOS VERSOS PEDIDOS

Hace tiempo... (era yo
poeta. Tiempo divino
de cantar y de soñar
lo esperado y lo perdido.
Cristal de varios reflejos,
álamo esbelto que alzaba
al cielo su verde grito
primaveral...) Hace tiempo
—divino tiempo— me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos...

Nunca ha sido,
nunca jamás podrá ser
el poema concluido.
Hay cosas grandes, bellezas
para las que no hay cobijo
en las palabras. Hay cosas
cuyo nombre no decimos
para no mancharlas.

Miro
hacia atrás. Era yo entonces
poeta (serlo es sentirnos

iluminados). No supe
hallar el nombre preciso,
la cifra que concretara
tanta hermosura. (Me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos...) No he podido
hallar la palabra exacta,
lograr el nombre preciso.

Yo, poeta, sin palabras,
dado a los malabarismos
de las palabras, buscaba
rimas, imágenes, ritmos.
Cazador de aves retóricas:
«palomas de tibios picos,»
«cimas de nieve con sol
poniente,» «gemelos lirios,»
«pararrayos de lo rosa,»
«redondas piedras de río,»
«fruto al que arrancan los pájaros
sus dulzores encendidos.»

Yo era poeta. Sentía,
soñaba. Tiempo divino
de sentir y de soñar.
Y ser poeta es vestirnos
túnicas de luz, oír
la voz que nos va trazando
todos los caminos.

Soñar sin saber cantar.
Errar por el laberinto.
Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.
Ahora ya no sé soñar.
Cayó la antorcha al abismo.
Todo pasa en torno, y todo
halla el corazón marchito.
Todo es una imagen muerta
en el fondo de mi río.
Una brisa que conmueve
trigos que no son mis trigos.

Alba que toca el ocaso.
Ya no soy rey de mí mismo.
Caído de mi alto trono,
sin resurrección, hundido
en las cavernas que el tiempo
cavó para mi suplicio.

Si este poema no tuviera un título, podría rebautizarse. Entonces podría llamarse «El paso de la vida». Y si nos atuviésemos a su contenido esteticista, lo podríamos titular, y con buen juicio, «Mi poética».

Este poema, en verdad, no es más que eso. La anécdota es accesoria, aunque sin ella no habría poema. El poeta parte de una situación personalísima. El ansia de una mujer bella de ver fijada para siempre su belleza, y el éxtasis del poeta ante esa belleza se hace evidente por el modo sugerido y no expreso en que la situación se nos presenta. Como esta situación forma parte de una experiencia que va a transcurrir en el tiempo, comienza, como toda historia, en el pasado. El poeta lo hace patente desde el principio:

Hace tiempo... (era yo...

Viene en seguida en la misma primera estrofa, llegando al final, la reiteración y la concreción de la situación:

Hace tiempo
—divino tiempo— me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos

Aquí vemos cómo el poeta, muy humanamente, siente, como ya había dicho Jorge Manrique, que «cualquiera tiempo pasado fue mejor» y llama al tiempo tiempo divino. Después no vacila en llamar a las cosas por su nombre y usa la palabra prohibida para muchos, aunque ya la generación del 27, especialmente Lorca, hubiera usado alguna similar y de parecida manera. Recuérdese el «Romance de la casada infiel». Pero la mención tiene en este poema de Hierro un valor poético y semántico diferente. En aquel caso era descripción, imagen poética, revelación plástica de la naturaleza, incluso sensualidad pura. Aquí es simple evocación que adquiere sólo el valor preciso de un dato de experiencia. Y de lo que él va a hablar no es de esa mujer, va a hablarnos de cómo una experiencia vital se hace en él sustancia poética. De cómo el ángel o el demonio poético —como se prefiera— ha de luchar con la materia prima de la experiencia para transmutarla en poesía. Y para esto, lo primero es la emoción. De un modo sutil, sin exceso de explicaciones, la situación ya nos da la primera emoción que determina la necesidad del poema. Ella quiere unos versos. Y él quiere complacerla. Aunque nada de esto se nos diga así tan lisamente.

En la segunda estrofa se ve al poeta en lucha consigo mismo y con la realidad poética que trata de fijar dentro del estrecho marco

de unos versos. Y sabe, intuye ya, que jamás nada le satisfará en ese sentido. La intensidad de la emoción estética que aquella mujer despierta jamás hallará la expresión cabal. Algo quedará inexpresado. Y es que forma parte de la experiencia poética, y esto lo sabe quien haya topado con ella, cierto grado de inefabilidad. Cierto matiz de absoluta reconditez que no halla cauce para la expresión. Es en esta zona donde radica el misterio poético. Y es aquí donde el gran poeta halla su logro. Porque puede decir, hallar la expresión justa, para aquella experiencia que otros —tal vez muchos— han sentido antes o al par que él, pero no han sabido cómo expresarlo. Pero repito, jamás esa expresión será cabal. Forma parte de ese misterio el no poder ser revelado en su totalidad. Sólo sugerido.

Esta sensación de incapacidad para plasmar en el poema la intensidad de la vivencia poética hasta darle acabada expresión es lo que aflora en la segunda estrofa del poema que se analiza. Son reveladores en tal sentido estos versos:

Nunca ha sido 12
nunca jamás podrá ser 13
el poema concluido... 14

Pero el poeta que se cierra a la expresión por su incapacidad para retratar en su totalidad la experiencia vivida no es en verdad poeta. El que *lo* es luchará con la materia expresiva que tiene a mano, la palabra, para extraerle su máxima actualidad expresiva. Será una lucha agónica, aunque ya se sabe que en el adjetivo no hay más que redundancia. Pues toda lucha es agónica. Todos sabemos que «agonía», en griego, es lucha. Pero insistimos en la expresión para enfatizar eso: la lucha desesperada del poeta por hallar la expresión poética justa, cabal, que traslade a la palabra la plenitud de la belleza sentida.

Este largo camino en busca de la expresión justa es el tema de las dos estrofas siguientes. Y vuelve la referencia temporal, para que no se escape la emoción vivida, sin la cual no habría poema. Y repite una frase de tiempo:

Miro 20
hacia atrás. Era yo entonces
poeta...

E inmediatamente una definición, una declaración de principio: Va entre paréntesis:

(serlo es sentirnos 22
iluminados) 23

Estamos en el momento del contacto con el misterio. Sin una luz especial, que es recibida, que en alguna forma es una gracia —¿de quién, de quiénes?— no hay poeta posible. Pues sólo con esta luz puede desvelarse el misterio poético. De esta evocación emocionada, de la experiencia poética y misteriosa se pasa a la lucha para objetivarla en palabras. Que al principio son rebeldes y no llegan bien.

No supe
hallar el nombre preciso,
la cifra que concretara
tanta hermosura...

La frustración que esto podría ocasionar es puesta a un lado por la evocación, otra vez, de la situación de donde surge la necesidad de la expresión poética. Y ahí ésta, para hacerlo, la reiteración de una frase como recurso poético:

(Me dijo
que le escribiera unos versos
a sus senos...)

Y otra vez la impotencia expresiva. Se siente el jadear del poeta en busca de la forma justa:

No he podido
hallar la palabra exacta,
lograr el nombre preciso.

Pero no puede darse por vencido. La emoción es lo bastante honda para promover hasta el fondo su hacer poético. Tendrá que recurrir, ya que no vienen espontáneamente, a los recursos retóricos, a lo que otros han dicho ya en parecida situación. Se recuerdan las metáforas hechas, consabidas: «palomas de tibios picos», «gemelos lirios», «pararrayos de lo rosa», y las demás que aparecen en la estrofa. Pero Hierro es un poeta auténtico. Y esto ya no sería poesía realmente. Sería retórica. Faltaría la desvelación personal de su experiencia concreta, vivida. Así lo han dicho otros. El tendrá que decirlo a su modo. No mejor ni peor, pero sí de un modo personal, intransferible. Las metáforas al uso ya han quedado atrás. El irá por su propio camino.

Hay, de nuevo, que reverdecer la experiencia original. Y viene la nostalgia del recuerdo. No ya de la experiencia aquella, concretísima, personalísima, sino la evocación de esa otra más amplia que es saberse soñador frente al mundo, vidente de realidades que nadie ve, y, por lo mismo, investido de la luz que ilumina, de la inspiración

que decían los románticos. La evocación cumple su misión de volver al poeta a ese clima de ensoñación sin el cual no hay poesía posible.

Yo era poeta. Sentía, 43
soñaba.

Y otra vez la nostalgia del pasado que se embellece:

Tiempo divino
de sentir y de soñar. 45

Y añoranza de la luz iluminadora:

Y ser poeta es vestirnos 46
túnicas de luz, oír
la voz que nos va trazando
todos los caminos.

Al principio de la vida sólo se tiene la luz, la riqueza de la emoción, que va indicando el camino. Pero aún no se sabe transitar por él. Falta, en verdad, la perfección de los instrumentos expresivos que hagan posible la senda hacia su logro. Y esto llega tarde. Cuando llega, cuando ya se dispone del equipo formal, perfecto, redondo, es tarde. Ahora el dominio expresivo está ahí, pero la corriente vital, aquella que disparó la flecha en busca de la forma, está ya muerta. Ya no se late al mismo pulso. El poeta entonces puede sólo limitarse a asistir en la corriente que pasa a ver cómo otros viven lo que él antes vivió. Pero ellos tendrán que decir lo suyo, eso que están viviendo, de un modo distinto, personal. El ya no es más que un testigo de su propio descaecer. Poéticamente lo expresa Hierro al decir:

Pero ahora que sé cantar
ya es imposible el prodigio.
Ahora ya no sé soñar.
Cayó la antorcha al abismo. 55
Todo pasa en torno, y todo
halla el corazón marchito.
Todo es una imagen muerta
en el fondo de mi río.
Una brisa que conmueve 60
trigos que no son mis trigos.

La desilusión cerca al poeta, que no ha podido expresar cabalmente aquella experiencia vivida, aquella experiencia que él ha elevado a la categoría de símbolo de la vida humana sin pretenderlo. La vida no tiene acabamiento, no se logra nunca en el plano de la redondez del ser mientras que estamos vivos. Somos, definitivamen-

te, mientras vivimos, sólo «existencia». Y así, sin redondearnos, como no se redondeó nunca el poema a la belleza de aquella mujer, caeremos un día en la muerte. Y ésta es nuestra congoja, nuestra angustia, nuestro «suplicio». Veamos cómo lo dice poéticamente José Hierro en los versos con que termina este poema:

Ya no soy rey de mí mismo.
Caído de mi alto trono,
sin resurrección, hundido
en las cavernas que el tiempo
cavó para mi suplicio.

Si se analiza la estructura formal en lo gramatical, veremos cómo el poema que había comenzado con el uso de los pretéritos reiterados una y otra vez, para hablar de la situación experiencial de la cual surge y para crear la apropiada atmósfera íntima y evocadora, se transforma, ya a la mitad, en un fluir dado a base de infinitivos: «de sentir y de soñar», «ser poeta es vestirnos», «oír», «soñar sin saber cantar», «errar por el laberinto».

Unos junto a otros, estos infinitivos nos llevan como de la mano a un nuevo tiempo, el presente. A partir de este momento todos los verbos tendrán ese valor de actualidad, que es tan estática, que hace ya presentir la rigidez de la muerte, que, inexorablemente, cerca al hombre.

Hay poca adjetivación en este poema, reducida al mínimo, y sólo cuando, por contraste, se quiere destacar una situación, «alto trono», «cosas grandes», «palabra exacta», «nombre preciso».

Y es que la poesía de Hierro es una poesía que a mí me gustaría llamar sustantiva. Tiene tal densidad su experiencia poética que basta el nombre para llenar el poema. Sólo eso, el sustantivo por sí da materia poética al poeta. Y los sustantivos se suceden con una precisión y movilidad al mismo tiempo, con una riqueza semántica, que aparecen como recién descubiertos a pesar de su largo abolengo tradicional. Porque, como son palabras de todos los días, raramente rebuscadas, han estado siempre a nuestro lado. Lo que el poeta hace es engarzar estos sustantivos en un contexto y en un fluir que los llena de su prístina emoción y de su original significado. Una enumeración de estos sustantivos sería demasiado larga y por demás innecesaria, pero repárese en ellos. Jamás son gratuitos ni intercambiables.

Si nos apartamos ahora del problema del léxico, veremos que —contrariamente a muchos poemas de Hierro— éste está escrito en metros cortos, octosílabos de libre agrupación estrófica, en que pre-

domina el uso de la estrofa de doce versos alternada con la de seis y en las que la rima asonantada es evidente. Pero el poeta no se ha dejado eprisionar por la estructura formal y libremente, llevado por el fluir expresivo, no ha tenido reparo en incluir una estrofa de ocho versos dentro de este ritmo alternado. Y como ocurre con frecuencia con este poeta, hace un liberal uso del encabalgamiento con singular fuerza expresiva. Personalmente creo que son de alto sabor poético, por lo mismo que se acercan tanto a la prosa, los encabalgamientos que se perciben en estos versos:

No supe
hallar el nombre preciso,
la cifra que concretara 25
tanta hermosura.

Para darse cuenta del acierto poético del recurso, repárese en que ha bastado separar estos versos del contexto para que inmediatamente adquieran un valor de prosa.

Otro recurso poético, muy caro a Hierro, es evidente en este poema. El uso del paréntesis para ceñir una situación, para no dejar al lector errar en el camino de la comunión con el poeta. Y en un momento, y para no usar un paréntesis a continuación de otro, recurrirá a los guiones pequeños para introducir una nota incidental. Es en estos versos de la primera estrofa:

álamo esbelto que alzaba 6
al cielo su verde grito
primaveral...) Hace tiempo
—divino tiempo— me dijo...

Había acabado de cerrar un paréntesis. No podía permitirse el lujo de añadir otro. Los guiones darían la sensación buscada, introducir una digresión incidental, y no habría resistencia en el lector para admitir a puertas abiertas la confesión que, desde un principio, el poeta nos hace de su íntima experiencia.

Con esto termina este análisis, que pudiera prolongarse, por lo mucho que expresivamente está contenido en este poema. Que sí ha logrado de un modo nuevo, existencial, cantar la belleza de una mujer concreta en la vida de un hombre concreto también, el poeta José Hierro.

ROSARIO REXACH

301 E. 75th St. apt. 9-H
NUEVA YORK, N. Y. 10021 (USA)

BIBLIOGRAFIA

BOUSOÑO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1966.

GUILLEN, Jorge: *Selección de poemas*, Antología Hispánica. Editorial Gredos, S. A., Madrid, 1965.

HIERRO, José: *Poesías completas*. Ediciones Giner, Colección Orfeo, Madrid, 1962.

JIMENEZ, José Olivio: *Cinco poetas del tiempo*. Editorial Insula, Madrid, 1964.

ONIS, Federico de: *Antología de la Poesía española e hispanoamericana*. Las Américas Publishing Co., abril, 1961. Nueva York.

SAHAGUN, Carlos: *Siete poetas españoles*, Antología. Colección Ser y Tiempo. Temas de España. Editorial Taurus. Madrid-2, 1963.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos: *Historia y antología de la Poesía española*. Editorial Aguilar, Madrid, 1955.

UNAMUNO, Miguel de: *Obras completas*, Tomos XIII-XIV. Editorial Afrodisio Aguado, S.-A., Madrid, 1958.

TRES LECCIONES SOBRE HEGEL *

Con el genio de Hegel el desarrollo filosófico de Occidente llega a su más alto nivel de sistematización. El representa la plenitud de ese desarrollo y su total autoconciencia. Cada uno de los momentos de ese proceso histórico encuentra cabida en su sistema, en el cual la razón, luego de heroica lucha, llega a su plena posesión y advierte que cada uno de aquellos momentos no son sino momentos de ella misma.

Por eso Hegel piensa que él no ha hecho otra cosa que dar expresión al definitivo y verdadero sistema de la ciencia. Si ello fuera así, podría decirse que todo lo posterior a Hegel sólo tiene un carácter episódico y epigonal.

Pero Hegel tiene conciencia también de que esa plenitud en el saber sólo es posible cuando una forma de vida ha comenzado a envejecer, a caducar. Pareciera que la sabiduría requiriese no el ardor y el verdor de la juventud, sino la serenidad crepuscular de una vida que ha iniciado su retorno. Resultaría entonces que Hegel, al ser la culminación de un proceso y significar la madurez intelectual de Europa, significaría también, al mismo tiempo, el ocaso de una vida. En su *Filosofía del derecho* escribe:

> Cuando la filosofía pinta gris sobre gris, es porque una forma de vida ha envejecido, pues con gris sobre gris no se rejuvenece, sino que únicamente se deja conocer. El búho de Minerva comienza su vuelo con la iniciación del crepúsculo.

Hegel nació en Stuttgart, Alemania, el año 1770, o sea el mismo año que Kant escribió su *Disertación,* en la cual éste iniciaba su actitud crítica. A los dieciocho años ingresó en el Instituto de Teología de la Universidad de Tubinga. Allí trabó amistad con figuras de primera magnitud: el poeta Hölderlin, con quien coincidió en la admiración hacia los griegos, y el filósofo Schelling, empeñado como Hegel en un porfiado pensar en el Absoluto. Hegel fue testigo de

* Lecciones dictadas en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

acontecimientos históricos fundamentales, como la *Revolución francesa* y la presencia de Napoleón. Este representaba para Hegel, según su concepción de los grandes hombres históricos, la encarnación de un momento de la historia del mundo. Por eso una vez que lo vio en un desfile, en ocasión de la batalla de Jena, dijo, pleno de entusiasmo, que había visto al *espíritu del mundo (Weltgeist)* montado a caballo.

Hegel ejerció la docencia en Jena, en Nuremberg, en Heidelberg y, finalmente, en Berlín desde 1818 hasta su muerte, en 1831.

Vamos ahora a aproximarnos a su filosofía. La lectura de los libros que escribió Hegel es, ciertamente, muy dificultosa. Uno de ellos, la *Fenomenología del espíritu,* pasa por ser —y me parece que con toda razón— el más difícil de toda la literatura filosófica. Felizmente los alumnos de Hegel, con una fidelidad que merece el agradecimiento de todos nosotros, tomaron repetidas notas de sus clases que luego de la muerte del maestro fueron publicadas como libros. En éstos encontramos una exposición más sencilla, más fluida, casi coloquial del sistema de Hegel que sirve para aclarar la totalidad de su pensamiento.

Hegel, lo hemos dicho, significa la madurez y la síntesis de la historia de la filosofía. Pero en esa historia nosotros hemos tenido oportunidad de advertir dos actitudes diferentes. Una era la que se iniciaba con los griegos, la otra la que inauguraba Descartes.

Los griegos se preguntan por el origen, por el fundamento, el *arkhé* de todas las cosas. Y se responden que ese *arkhé* es la Naturaleza, la *fisis* de donde todas las cosas se originan, de donde emergen todas las cosas y, luego de haberse mantenido aferradas durante un tiempo en sus respectivas individualidades, es a esa misma *fisis* adonde todas ellas retornan.

Recordemos una vez más lo que dice el más antiguo fragmento de Occidente, tan presente y tan asumido en el pensamiento de Hegel. Se trata, ciertamente, de la sentencia de Anaximandro:

> Ahí, de donde deriva la generación de los seres, también se cumple su disolución, de acuerdo con una ley necesaria, pues ellos deben expiar recíprocamente la culpa y la pena de la injusticia en el orden del tiempo.

La pregunta de Descartes también es por un fundamento, pero no ya considerado como origen de todas las cosas, sino un fundamento de certeza, de verdad. Recordemos que ese fundamento sólo puede encontrarse en el pensamiento, y por eso la filosofía de Descartes es un adentrarse en el pensamiento, un ensimismarse en él, sintiéndose como segregado de toda la naturaleza, de todo el mundo.

El *yo*, en el sentido de *yo soy una cosa que piensa*, es el fundamento buscado por Descartes y el que inaugura la nueva actitud filosófica. La naturaleza puede tener un fundamento de verdad sólo en la medida que es objeto de conocimiento de ese *yo pensante*. Ahora bien, ese yo pensante que se segrega del resto del universo, adentrándose en sí mismo, es lo propio del Espíritu. Con Descartes queda, pues, enfrentada la Naturaleza y el Espíritu, y sabido es que con él y desde él se plantea en filosofía el problema de la comunicación de las sustancias; el problema de la comunicación entre la *res pensante* y la *res extensa*, de la comunicación, en definitiva, entre Naturaleza y Espíritu. Ese es el problema que hereda Hegel y ante el cual decididamente se enfrenta. Pero advirtamos, por nuestra parte, que pareciera que sólo es posible la comunicación cuando hay algo común que pueda comunicarse.

Nosotros ya conocemos un intento de solución para este problema de la comunicación en Spinoza. Para éste, pensamiento y extensión se comunicaban porque no eran sino atributos de la sustancia única y absoluta. Ellos reconocían, pues, una identidad y unidad fundamental en Dios. Pero esta sustancia de Spinoza no convence a Hegel porque la ve como algo puramente mecánico, puramente geométrico y, por tanto, carente de vida. Según Hegel, con esa concepción de la sustancia, con esa identificación de ella a *Deus sive Natura*, Spinoza había «matado a Dios».

Para el problema que lo acucia, Hegel no puede, evidentemente, soslayar el pensamiento de Kant. Para Kant el problema del Absoluto era un problema límite que no podía ser objeto de conocimiento, sino que pertenecía al dominio de la fe racional. Sin embargo, Hegel advierte que en el desarrollo que Kant hace de la síntesis *a priori* podía encontrarse un principio rescatable para la solución buscada. Por medio de esta síntesis productora de la objetividad se llegaba a la unidad desde elementos heterogéneos.

Estos elementos eran los conceptos propios del entendimiento, o sea del sujeto, y los datos que la intuición sensible captaba de la realidad. La condición última de esta síntesis era el «yo pienso», que, al ser la condición de todas las cosas, no era ninguna de ellas. Este «yo pienso» era la condición originante de todas las cosas del mundo y también de nuestro «yo fenoménico». Era el fundamento, pues, de la posterior distinción entre yo y mundo. Todo esto le parece a Hegel muy correcto. Sin embargo, también le parece que Kant no ha sabido mantenerse, a la altura adonde lo había llevado el pensamiento e hizo una mala interpretación de su propio descubrimiento. Kant redujo el alcance de aquel «yo pienso» al limitarlo a la pura subjetividad

humana, malogrando de ese modo toda su posible riqueza. En el desarrollo de Kant, pues, el problema de la relación entre Naturaleza y Espíritu queda sin solución desde que aquélla sólo tiene sentido en la medida que es conocida por éste. Schelling liberó a la Naturaleza de aquella subordinación a un sujeto cognoscente. Para él, Naturaleza y Espíritu se unificaban en una unidad de identidad que era el Absoluto. En el Absoluto, para Schelling, la Naturaleza deja de ser Naturaleza y el Espíritu deja de ser Espíritu. El Absoluto era para él una pura indiferencia donde, por tanto, no cabía la diferencia de Naturaleza y Espíritu. Hegel no acepta esta concepción que del Absoluto tiene su amigo y hasta llega a mofarse de ella al comienzo de la *Fenomenología del espíritu*, diciendo que es como la noche donde todos los gatos son pardos y la ingenuidad del vacío en el conocimiento.

En contraposición a Schelling, la unidad de Naturaleza y Espíritu en el Absoluto no significa, para Hegel, indiferencia ni que cada uno de ellos deje de ser lo que es.

El Absoluto es el fundamento común entre Naturaleza y Espíritu, pero de modo tal, que la diferencia entre éstos no queda abolida en aquél. En la unidad está la oposición, en la identidad está la contradicción. El Absoluto debe ser considerado, pues, según palabras de Hegel, de modo que

> La diferencia no sea eliminada, sino que surja eternamente de la sustancia, sin llegar a petrificarse en dualismo.

En ese Absoluto que para Hegel es el Todo y el fundamento de todo, está ya actualmente la contradicción. La contradicción pertenece, pues, al Ser mismo, y todas las cosas que participan del Ser participan, por ello mismo, también de la contradicción.

> Todo está contrapuesto, afirma Hegel. Lo que originariamente mueve al mundo es la contradicción. La contradicción es el principio de todo movimiento y de toda vida.

Hemos visto que para Hegel la Naturaleza y el Espíritu están en el Absoluto no como simple indiferencia, sino en forma actualmente contradictoria. Sin embargo, a ese Absoluto Hegel lo llama, quizá con cierta inconsecuencia: Idea, Idea Absoluta, Razón, Espíritu, Espíritu Absoluto. También lo llama Dios. Y lo llama Espíritu o de esos modos casi equivalentes porque ve en el Absoluto lo que siempre ha sido una propiedad del Espíritu: el ser no sólo *en-sí* mismo como la Naturaleza, sino también *para-sí;* el poseerse a sí mismo de un modo inmediato e independiente de cualquier otra cosa. Esa inmediatez consigo mismo, ese no depender de otra cosa, sino estar suelto de todo,

ab alio solutum, hacen que el Espíritu sea Absoluto o, lo que es lo mismo, que el Absoluto sea Espíritu.

En sí mismo el Espíritu es esta unidad consigo que no necesita de ningún otro. Pero el Espíritu no sólo es *en sí,* sino que necesita desplegar, necesita actualizar todo lo que es *en sí* para hacerlo objeto *para sí* mismo, para tener autoconciencia, para, en definitiva, *ser-para-sí* lo que es *en-sí.* Los conceptos *ser-en-sí* y *ser-para-sí,* que son conceptos técnicos de la filosofía hegeliana, son, según el mismo Hegel lo ha advertido, los equivalentes de potencia y acto, de *dinamis* y *energeia* de la filosofía aristotélica.

El Espíritu entonces, para pasar de su *en-sí* a su *para-sí,* de su potencia a su acto, necesita del movimiento, necesita salir de sí mismo, salir de su soledad y poner frente a sí a un Otro. Pero este Otro no es algo absolutamente distinto del Espíritu, porque el Espíritu es el Absoluto, es el Todo, y nada hay fuera del Todo. Ese Otro no ha sido creado por el Espíritu desde la Nada, sino que ha emanado de él, es un momento de su despliegue y, por tanto, de él participa.

Esta idea del Absoluto poniendo lo Otro frente a su mismidad no es, por otra parte, ninguna novedad en la historia de la filosofía. Ya Platón hablaba de lo Otro como algo distinto del Ser, pero que existía únicamente en la medida que de él participaba. Esta mesa, por ejemplo, no es la Totalidad del Ser y, en tal sentido, podemos decir que es lo Otro del Ser. Sin embargo, esta mesa es sólo porque participa del Ser.

El Espíritu, pues, para irse conociendo, para ir deviniendo de su *en-sí* a su *para-sí* pone lo Otro. Lo Otro es lo extraño —*alienus*— respecto a la mismidad del Espíritu. Resulta entonces que al irse desarrollando el Espíritu va colocando lo extraño —*alienus*— y, por tanto, se va *alienando.*

Con estas aclaraciones creo que estamos en condiciones de comprender las siguientes palabras que Hegel escribió al comienzo de su *Fenomenología del espíritu,* y en las cuales denuncia la insuficiencia de comprender la vida del Espíritu únicamente desde su *en-sí.* Las palabras son éstas:

> *En-sí* aquella vida es, ciertamente, la serena igualdad y la unidad consigo misma que no se ve seriamente comprometida hacia un Otro y la alienación, ni tampoco comprometida a superar esta alienación. Pero este *en-sí* es la universalidad abstracta que no tiene en cuenta su esencia de *ser-para-sí* y, con ello, del automovimiento de la forma en general.

Considerar al Espíritu únicamente desde su *en-sí* es considerarlo abstractamente. Abstracto, para Hegel, es lo que está abstraído, sepa-

rado del Todo y, por tanto, no expresa a éste sino en forma parcial y defectuosa. Para superar la abstracción y su soledad y para actualizar todo lo que potencialmente es, el Espíritu, como lo hemos visto, se *aliena*. La alienación, pues, es la que permite al Espíritu, en su afán de autorrealización y autoconocimiento, salir de su vacía mismidad. Es el Espíritu mismo el que deviene un Otro —*alter*— y, en última instancia, crea respecto a él un ámbito de alteridad, o sea un mundo. Escuchemos estas palabras de Hegel sacadas también de la *Fenomenología:*

> El Espíritu solamente eterno o abstracto deviene, pues, ante sí un Otro o entra en el ser-ahí e inmediatamente en el ser-ahí inmediato. Crea, de este modo un mundo.

Estas palabras de Hegel nos dicen que el Espíritu, al alienarse y poner un Otro, sale de su *ser-en-sí* y entra en el *ser-ahí*. Pero en uno y otro caso se trata siempre del mismo Espíritu. Por ello no debemos dejarnos equivocar con la expresión crear, usada por Hegel. En la filosofía de Hegel no hay cabida para una creación desde la Nada, porque todo el proceso se mueve en la inmanencia. El Espíritu se mueve dentro de su propia inmanencia porque el Espíritu es el Todo, y nada hay fuera del Todo.

La alienación, concepto fundamental en el pensamiento de Hegel, tiene para él un sentido positivo y también un sentido negativo. La alienación es positiva por lo que ya hemos dicho: permitirle al Espíritu pasar de su *en-sí* a su *para-sí*. Por ello el Espíritu no debe temerla, sino, por el contrario, buscarla aferrándose a ser siempre él mismo en cada uno de los momentos de esa alienación. No debe proceder, pues, dice Hegel,

> como si tuviese miedo a su alienación; la fuerza del Espíritu consiste más bien en permanecer igual a sí mismo en su alienación.

La alienación es negativa en la medida que el Espíritu como Totalidad, como Absoluto, *no* es ninguno de esos momentos en los que va alienándose. Si lo fuera, el Espíritu dejaría de ser lo que es y se haría simple coseidad, caería en la positividad de la cosa. El Espíritu, entonces, tan pronto pone lo otro, tan pronto pone las diferencias, debe irlas eliminando dentro de su movimiento absoluto. El Espíritu es como el dios Kronos de la mitología griega, que se devoraba sus propios hijos. Por eso les recordaba a ustedes la senencia de Anaximandro, que decía que allí donde se originaban los seres, allí también encontraban su disolución. Igualmente en Hegel las cosas se originan en el Espíritu y en el Espíritu son abolidas. Este, en su inma-

nente y eterno movimiento, siempre permanece él mismo. Escuchemos a Hegel:

> Así, las diferencias que son puestas son disueltas tan inmediatamente como han sido puestas, y son puestas tan inmediatamente como han sido disueltas, y lo verdadero y lo real son justamente este movimiento que gira en sí mismo. Este movimiento en el interior de sí mismo enuncia la esencia absoluta como Espíritu; la esencia absoluta, que no es captada como Espíritu sólo, es el vacío abstracto, del mismo modo que el Espíritu no captado como este movimiento es solamente una palabra vacía.

En ese movimiento todos los momentos son la manifestación del Espíritu; de él surgen y en él se desvanecen, aunque el Espíritu ni surge ni se desvanece. Cada uno de esos momentos, al participar del Espíritu, o sea de la razón, es racional. «Todo lo real es racional y todo lo racional es real», dice Hegel. Pero también cada uno de esos momentos lleva su propia negatividad y es devorado en la vorágine, del movimiento. Cada miembro está ebrio en medio de esa vorágine y el movimiento todo es visto por Hegel como un delirio báquico. Sin embargo, ese movimiento no lleva a nada distinto del Espíritu, sino que es un ir de sí mismo a sí mismo. El fin es inmanente al movimiento, y por ello no sería propiamente un movimiento. Recordemos la diferencia que establecía Aristóteles entre movimiento y acto.

El Todo de ese movimiento puede ser considerado, pues, como quietud. Estas cosas las dice Hegel con palabras quizá insuperables y que marcan uno de los momentos cumbres del pensamiento de la humanidad. Ellas pertenecen, como en los casos anteriores, a la *Fenomenología del espíritu:*

> La manifestación es el surgir y el desvanecerse, que en sí misma ni surge ni se desvanece, sino que es en sí y constituye la realidad y el movimiento de la vida de la verdad. Lo verdadero es así el delirio báquico en el cual ningún miembro deja de estar ebrio, y, ya que al separarse cada uno de éstos es inmediatamente disuelto, aquel delirio es también la quietud translúcida y simple. En la justicia de este movimiento no subsisten las formas singulares del Espíritu ni los pensamientos determinados; pero ellos son, al mismo tiempo que positivos y necesarios, momentos negativos y destinados a desaparecer. En el Todo del movimiento, concebido como quietud, lo que llega a diferenciarse y se da una existencia particular es preservado como algo que se recuerda y cuya existencia es el saber de sí mismo, así como este saber es inmediata existencia.

Las diversas formas del Espíritu, al no ser nada absolutamente diferente de él, sino el mismo Espíritu en una determinación dada, no son aniquiladas cuando el Espíritu las reabsorbe en sí. «Las heridas

del Espíritu no dejan cicatrices», decía Hegel. Esas formas, al ser anuladas, son simultáneamente conservadas.

Hegel utiliza la palabra *Aufhebung*, que es imposible traducir por una sola palabra castellana. *Aufhebung* significa, al mismo tiempo, *anulación, conservación* y *superación*. Siempre les pongo a mis alumnos la imagen de los ríos que van a morir en el mar. La muerte de esos ríos no es total, porque sus aguas son conservadas en el mar. Los ríos mueren como individualidades, pero sus aguas se mantienen en el Todo que el mar es. En semejante forma, según Hegel, el Espíritu conserva actualmente en su presente —y el Espíritu siempre es presente— todas las formas en que se ha ido manifestando. En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, dice:

> El Espíritu fue siempre lo que es ahora; y es ahora sólo una conciencia más rica, un concepto más hondamente elaborado de sí mismo. El Espíritu tiene aún en sí todas las fases del pasado... El Espíritu tiene en la profundidad de su presente los momentos que parece tener detrás de sí.

Las diversas fases del Espíritu constituyen al Espíritu y están actualmente presentes en él. Por ello la verdad del Espíritu no puede hacer abstracción de ninguna de aquellas fases. La verdad es el Todo, pero este Todo no está en el *en-sí* del Espíritu, sino que lo logra en el desarrollo. Aún más, el Todo es el resultado de ese desarrollo.

> Lo verdadero es el Todo. Pero el Todo es solamente la esencia que se completa mediante el desarrollo. De lo Absoluto debemos decir que fundamentalmente es resultado, que sólo al final es lo que es en verdad, y en ello justamente consiste su naturaleza que es la de ser real, sujeto o devenir de sí mismo.

Pero, insistamos una vez más, ese final, ese resultado al cual llega el desarrollo, es el Espíritu mismo. Todo el desarrollo no ha sido otra cosa que una marcha hacia sí mismo. Ese desarrollo no ha tenido una meta indefinida ni trascendente, sino que ha consistido en buscarse a sí mismo de modo tal, que el fin sea un encuentro del origen, que el fin coincida con el principio. En la *Filosofía de la historia* leemos:

> El concepto del Espíritu es la vuelta sobre sí mismo, para hacerse a sí mismo objeto; luego el progreso no es un progreso indefinido en lo infinito, sino que hay un fin, a saber, la vuelta sobre sí mismo. Hay, pues, también un cierto ciclo: el Espíritu que se busca a sí mismo.

Por eso para Hegel la figura de lo Absoluto es el círculo. La coincidencia del fin con el principio significa, sin embargo, un enriquecimiento del Espíritu; en caso contrario el desarrollo carecería de sen-

tido. Ese enriquecimiento es el conocimiento, la autoconciencia, el saber absoluto de sí mismo. En todo el proceso el Espíritu ha ido conociéndose, ha ido pensando en sí mismo. Esta, justamente, era la única actividad que desarrolla Dios, según Aristóteles: ser el pensamiento del pensamiento, el pensamiento que se piensa a sí mismo. No es extraño, entonces, que en la última página de la *Enciclopedia* Hegel cite en griego un extenso texto del libro XII de la *Metafísica*, de Aristóteles, donde éste enuncia su célebre definición de la divinidad.

Recordemos, finalmente, a Spinoza cuando decía que «Dios se ama a sí mismo con un amor intelectual infinito». En la *Fenomenología*, Hegel dice algo semejante:

> La vida de Dios y el conocimiento divino pueden, pues, expresarse, quizá, como un juego del amor consigo mismo.

Siendo ésta la concepción que del Absoluto tenía Hegel, se comprende el acierto de su amigo Hölderlin cuando a él le dirige su poema *Eleusis*, donde dice:

> Yo me entrego a la inmensidad
> Soy en ella, soy Todo, soy sólo ella.
> El pensamiento que torna se extraña,
> se estremece ante lo infinito y atónito no concibe
> la profundidad de esta visión.

Hemos visto que para Hegel el Absoluto es el Espíritu, pero no considerado abstractamente, sino como un Todo a través de cada uno de los momentos de su desarrollo. Hemos visto también que la verdad es el Todo, es decir, no el *en-sí* abstracto del Espíritu ni tampoco sus sucesivos momentos aislados. Lo verdadero es la conexión de uno con otros de modo tal, que el Todo constituya un sistema. La verdad de cada cosa sólo es posible entonces por el adecuado lugar que ocupa en su conexión con las otras cosas dentro del Todo, dentro del sistema de la Totalidad.

La filosofía para Hegel es ciencia sólo en la medida que puede establecer sus proposiciones de modo sistemático y dentro de un sistema. En la *Enciclopedia* dice que la ciencia de la filosofía es

> esencialmente un sistema, porque lo verdadero, en cuanto concreto únicamente es desplegándose en sí, recogiéndose y manteniéndose en unidad, o sea como totalidad.

La ciencia filosófica debe, pues, insertar cada proposición en el contexto de la Totalidad para que aquélla sea verdadera. Con frecuen-

cia suelo recordarles a mis alumnos que un texto sin su contexto es un pretexto. Esto, que tiene vigencia siempre, la tiene de un modo especial en el sistema filosófico de Hegel. Tomar un texto hegeliano sin su contexto es un pretexto para obtener un Hegel de izquierda o de derecha, religioso o irreligioso, anarquista o totalitario.

Ahora bien, desde el momento en que la filosofía es considerada como una ciencia sistemática, es evidente que debe tener un método. ¿Cuál es este método? Ante todo, debemos advertir que Hegel rechaza la afirmación de Schelling de que del Absoluto nosotros podamos tener una intuición. Recordemos que Hegel decía que tal intuición era «la ingenuidad del vacío en el conocimiento» y que sólo podía suministrarnos una «palabra vacía». También rechaza la utilización del método matemático-deductivo. Este sólo puede darnos un conocimiento formal propio del entendimiento, que únicamente puede moverse entre determinaciones fijas e inmóviles. A lo máximo que puede llegar el entendimiento es a conectar entre sí estas determinaciones, pero siempre desconociendo y aun impidiendo que esas determinaciones puedan transformarse en otras dentro de un proceso.

El método para conocer el desarrollo del Espíritu por medio del cual éste va conociéndose a sí mismo no puede ser distinto a este desarrollo. Ya que el Espíritu va pensándose en cada uno de sus momentos, en cada objeto que pone frente a sí mismo, el método tendrá vigencia tanto en el ámbito del pensar como en el ámbito objetivo. Este método es el dialéctico, porque es el Espíritu quien se dialectiza en aquel proceso. Hemos visto que en este proceso el Espíritu pone lo Otro que es lo opuesto y lo negativo respecto a él. Pero esto negativo no permanece en sí mismo, sino que es recogido y superado en el proceso del desarrollo. Su negatividad, su finitud es causa de su propia negación. El Otro, al ser negado se transforma en otra cosa. El proceso continúa así por un indefinido camino de oposiciones. En aquél el concepto de cada cosa va enriqueciéndose porque en su entraña contiene lo que anteriormente ha negado. La dialéctica consiste sencillamente en aceptar aquella ininterrumpida marcha de oposiciones. La oposición pertenece a las cosas, ciertamente, pero como toda cosa es un momento del Espíritu, como todo lo real es racional, la oposición pertenece también a la razón. Dialéctica —dice Hegel en su *Lógica menor*— es el fundamento de todo movimiento, y toda la realidad se nos muestra como un ejemplo de ella:

> Todas las cosas que nos rodean constituyen un ejemplo de dialéctica. Sabemos que todo lo finito no es estable ni definitivo, sino, más bien, cambiante y transitorio, y es por la dialéctica de lo finito por lo que esto, siendo implícitamente diferente de sí mismo, es llevado más allá de lo que inmediatamente es transformado en su opuesto.

En el movimiento dialéctico del Espíritu tendríamos, como primer momento, el acto por el cual éste pone lo Otro. Es el momento de la tesis. Tesis viene del griego *tithemi*, que significa *poner, acción de poner*. Esto puesto es lo inmediato, es lo universal que se ha particularizado. Pero este Otro pierde su inmediatez, su individualidad en el desarrollo, y pasa a ser otra cosa. La relación con el Espíritu es la que ha servido de medio para que se opere ese cambio. «De este modo, dice Hegel, es el proceso de la realidad. Esta no es únicamente un ente inmediato, sino también, en la medida que se trata del Ser esencial, anulación de su propia inmediatez y, en esta forma, mediación de sí misma, consigo misma.» La nueva cosa producida es la negación de lo anterior y, por tanto, es la *antítesis*. Ella es lo negativo respecto a lo anterior, pero en cuanto este negativo se refiere a sí mismo también entra en el proceso de la negación y desemboca en la negación de la negación. Es el momento de la *síntesis*. La síntesis significa, pues, la negación de la antítesis, que, a su vez, era la negación de la tesis. Pero la síntesis no es simple negación de los momentos anteriores, sino también superación y conservación de ellos. La síntesis es *Aufhebung*, con el significado que vimos tenía esta palabra: *suprimir, conservar* y *superar*.

Tenemos, por tanto, que en el desarrollo dialéctico nada se pierde definitivamente, sino, por el contrario, todo se conserva a un nivel superior a la inmediatez individual. Todo se reúne en el Espíritu. Por medio de la dialéctica, que se mueve en el ámbito de lo negativo, el Espíritu va reuniéndose consigo mismo a través de todas las determinaciones que de sí mismo ha hecho surgir. Etimológicamente esto es lo que significa dialéctica. Esta palabra deriva de dos vocablos griegos: *leguein* que, entre otras cosas, quiere decir *reunir*, y *día*, que significa *a través de*. El sentido originario de dialéctica es, pues, *reunir a través de*. Como resultado de este reunir todos los contrarios se llega a la unidad del Todo, en el cual nada se niega, sino que todo se conserva. Por eso el Todo admite lo contradictorio; en su unidad coexisten todos los contrarios.

La dialéctica como método de la filosofía alcanza su culminación, a la vez que su fundamentación definitiva, en la *Ciencia de la lógica*. Esta es la obra de la madurez de Hegel y donde su sistema llega a su plenitud. La lógica es, para él, el reino del pensamiento puro. Pero en un sistema en que el pensamiento se va materializando y va poniendo sus objetos es evidente que la lógica no puede considerar las puras formas del pensamiento, sino también los contenidos, o sea la materia de esas formas. Aún más, la diferencia entre contenido y forma del pensamiento no tiene sentido y, por ello, Hegel la rechaza. De ningún

modo debe considerarse a la forma del pensar y a su contenido como perteneciendo a ámbitos distintos. Lo que es contenido del pensar es el pensar mismo que a sí mismo se ha dado un contenido. Al decir estas cosas Hegel hace suya la teoría que Aristóteles tenía sobre el pensamiento. Recordemos que cita de él aquel famoso texto que decía que «el pensamiento se piensa a sí mismo concibiendo lo inteligible, pues él mismo deviene inteligible entrando en contacto con sù objeto y pensándolo, de manera que hay identidad entre pensamiento y lo inteligible». En la *Introducción* a la *Ciencia de la lógica* escribe Hegel:

> Este pensamiento objetivo constituye, pues, el *contenido* de la ciencia pura. En consecuencia está tan lejos de ser formal y de estar desprovista de la materia necesaria para un conocimiento real y verdadero, que más bien sólo su contenido es lo verdadero absoluto, o, si uno quiere valerse todavía de la palabra materia, es la verdadera materia; pero una materia cuya forma no es algo exterior, porque dicha materia es más bien el pensamiento puro y, por lo tanto, la forma absoluta misma. De acuerdo con esto, la lógica tiene que ser concebida como el sistema de la razón pura, como el reino del pensamiento puro. *Este reino es la verdad tal como está en sí y por sí, sin envoltura.* Por eso puede afirmarse que dicho contenido es la *representación de Dios, tal como está en su ser eterno, antes de la creación de la naturaleza y de un espíritu finito.*

La lógica de Hegel es metafísica, porque las categorías del pensamiento son también, simultáneamente, categorías del Ser. Y el objeto de la lógica es —como también lo es el de la *Fenomenología* y de su sistema todo— lo Absoluto. Pero en la *Lógica,* Hegel considera lo Absoluto no desde sus manifestaciones, no desde las figuras que el Espíritu va dándose, sino desde dentro de ellas, desde el Ser que está detrás de todas aquellas manifestaciones. Por eso dice que estudia a Dios tal como es antes de la creación de toda manifestación. Estudia, pues, al pensamiento puro que va pensándose a sí mismo.

La *Lógica* hegeliana comprende tres partes: la teoría del Ser, la teoría de la *Esencia* y la teoría del *Concepto.* Entremos ahora a considerar las grandes líneas de su desarrollo, siendo imposible que podamos detenernos en sus detalles.

La lógica, hemos dicho, estudia el pensar puro, estudia el pensamiento como lo Absoluto. El pensamiento al pensarse a sí mismo busca su propio fundamento. Pero la verdad del pensamiento está no en ninguno de sus momentos, sino en la totalidad de él, en el sistema que él supone; está, en definitiva, en la totalidad del pensamiento sistemático. Además, en su despliegue, el pensamiento no tiene un fin

exterior a sí mismo. Su fin es inmanente a él, su fin es coincidir consigo mismo, su fin es, pues, un reencuentro con el origen. Pero entonces, ¿dónde buscar el fundamento de este Todo que es el pensamiento? La única respuesta posible es que el fundamento buscado sea el Todo mismo, sea el Absoluto. Ante esta respuesta, imposible nos resulta no seguir preguntando. ¿Cómo piensa el pensamiento al Absoluto como fundamento? Advirtamos, ante todo, que cualquier cosa determinada que pudiéramos decir de él sería negarlo como Absoluto, porque lo Absoluto no es ninguna cosa determinada. Al Absoluto, entonces, no lo puedo pensar como algo determinado, sino como lo puramente indeterminado. Por ello, cuando pensamos al Absoluto en su inmediatez, lo pensamos como Ser. El Ser es concepto puramente indeterminado. El Ser podrá determinarse en árbol, en hombre, en casa, en piedra, pero en sí mismo no es ninguna de estas cosas, aunque es el fundamento de que esas cosas sean.

> El Ser—leemos en la *Ciencia de la Lógica*—es lo inmediato indeterminado; está libre de la determinación respecto a la esencia.

El Ser, al no tener ninguna determinación, es, pues, puro vacío, es negación de todas las cosas. Al no ser ninguna de ellas, el Ser es como una Nada respecto a todas las cosas que son determinaciones suyas. Resulta, entonces, que al estar pensando el Ser estamos pensando, al mismo tiempo, en la Nada. Las expresiones hegelianas son éstas:

> Ser, puro Ser—sin ninguna determinación—. En su indeterminada inmediación sólo es igual a sí mismo y no diferente frente a otro; no tiene ninguna diferencia ni en su interior ni hacia lo exterior... Es la pura indeterminación y el puro vacío. No hay nada en él para intuir, si puede hablarse aquí de intuir; o es sólo este puro y vacío intuir mismo. Tampoco hay en él nada para pensar o es, igualmente, sólo este vacío pensar. El Ser, la indeterminada inmediatez es, de hecho, Nada, ni más ni menos que la Nada.

Y a continuación dice de ésta:

> Nada, la pura Nada; es la sencilla igualdad consigo misma, el perfecto vacío, la ausencia de determinación y contenido; la indiferenciación en sí misma... es el vacío intuir y pensar mismo, y el mismo vacío intuir y pensar que es el puro Ser... y con esto, en suma, lo mismo que el Ser es.

El Ser y la Nada son, por lo tanto, la misma cosa. En el origen, pues, tenemos la contradicción de un Ser que no es y de una Nada que es.

> El origen contiene, pues, a ambos: Ser y Nada; es la unidad de Ser y Nada; es decir, es un no-ser que al mismo tiempo es Ser, y un Ser, que al mismo tiempo es no-ser.

Esta contradicción que está en el origen de todas las cosas es el fundamento de la contradicción que sigue habitando en cada una de ellas. Lo que constituye la verdad de esa contradicción no es ni el Ser ni la Nada, sino el movimiento que transforma el uno en el otro, el movimiento en el que cada uno deviene en su contrario. La verdad es el *devenir*. El devenir es, pues, la síntesis, el tercer elemento que reúne a los opuestos, pero en el cual aquéllos siguen coexistiendo. Hablando Hegel de la verdad y superación de Ser y Nada en el devenir dice:

> La verdad no es su indistinción, sino el que *ellos no son lo mismo*, sino que son *absolutamente diferentes*, pero son a la vez inseparados e inseparables e inmediatamente *cada uno desaparece en su opuesto*. Su verdad, pues, consiste en este *movimiento* del inmediato desaparecer de uno en otro: el *devenir*; un movimiento donde los dos son diferentes, pero por vía de una diferencia que al mismo tiempo se ha resuelto inmediatamente.

Por el devenir se supera, pues, la abstracción del Ser y de la Nada y se logra el primer concepto concreto. En el Absoluto nada es estable, sino que todo en él es devenir. El Absoluto es proceso, decía Hegel aceptando y asumiendo todo el pensamiento de Heráclito.

El Ser sale de su indeterminación por medio del devenir y, a través del devenir, se determina en algo, pone un Otro frente a sí. En este algo el Ser está fuera de su mismidad y se pone en un *ahí* como *existencia*. Etimológicamente, existir (del latín *existere*) significa *surgir, nacer, salir, poner fuera*, y es derivado de *sistere*, que, justamente, significa *poner, colocar, establecer*. Existiendo en un algo, entonces, el Ser no es *ser-en-sí*, sino *ser-ahí*. La palabra que usa Hegel es *Dasein*, formada de *Da* = *ahí* y *sein* = *Ser*. Escuchemos sus palabras:

> Del devenir nace el *ser-ahí*... No es puro Ser, sino un *ser-ahí*. Tomado en su sentido etimológico, es el ser en un cierto lugar; pero la representación espacial no es aquí pertinente.

Ahora bien, si un algo, si un *ser-ahí* es determinado, es porque tiene una *cualidad* que lo distingue de otro ser. Es por la cualidad, en efecto, por lo que una cosa es diferente de otra. Por su cualidad la existencia es algo real. Pero al ser la cualidad lo que determina a la existencia es por la cualidad por lo que la existencia es en sí misma negativa, es negación. Recuerden las palabras de Spinoza: *toda determinación es negación, omnis determinatio est negatio*. Pero esta negación que la existencia es, no es la Nada que vimos antes como pura indeterminación. Esta negación significa que la cosa está dentro de los límites que le marca su cualidad y no es otra cosa, es diferente a otra cosa. Esta negación significa también que esa cosa no

es lo Infinito indeterminado, sino que, al estar determinada en los límites de su cualidad, es finita. Por eso dice Hegel:

> Igualmente el *ser-ahí (Dasein)* es negación; no la Nada abstracta, sino la nada puesta aquí como siendo, como perteneciente al existente.

Lo existente limitado en su cualidad es algo negativo y opuesto a otro existente. Es, pues, algo finito. La cosa finita existe, ciertamente, pero como lo que la hace ser tal es su finitud, resulta que cuando esa cosa se refiere a sí misma se muestra como negativa. La verdad de la cosa finita es, entonces, su fin. La muerte pertenece, pues, no como una posibilidad de lo finito, sino como lo más propio de sí mismo. Lo finito es un ser para la muerte.

> Las cosas finitas *existen*, pero su relación hacia sí mismas consiste en que se refieren a sí mismas como *negativas*, y precisamente en esta referencia a sí mismas se envían fuera, allende de sí, allende de su ser. *Existen*, pero la verdad de este existir es su *fin*. Lo finito no sólo se cambia, tal como algo en general, sino que *perece*; y no es simplemente posible que perezca, de modo que pudiese también existir sin tener que perecer, sino que el ser de las cosas finitas, como tal, consiste en tener el germen del perecer como su ser-dentro-de-sí: la hora de su nacimiento es la hora de su muerte.

Inevitable resulta que no vengan a nuestra memoria estas palabras de Quevedo:

> La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte: tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muerte de vosotros mismos... y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los güesos es lo que de vosotros deja la muerte, lo que le sobra a la sepultura.

Lo finito se niega a sí mismo, y con la muerte trasciende su propia finitud. Lo otro de lo finito es lo Infinito, y lo Infinito es el destino de todo lo finito.

> La naturaleza de lo finito en sí, dice Hegel es pasar más allá de sí mismo, negar su propia negación y devenir Infinito.

Pero si lo Infinito es lo otro de lo finito, lo diferente de él, resulta que lo Infinito termina cuando lo finito empieza o, lo que es lo mismo, lo Infinito empieza cuando lo finito termina. En una concepción tal de lo Infinito está limitado por lo finito y, por tanto, deja de ser Infinito y se torna finito. A este Infinito así concebido Hegel llama

Infinito malo, la mala Infinitud. La verdadera concepción de lo Infinito exige que éste no sea considerado como puesto frente a lo finito. que no sea concebido, pues, como algo trascendente a lo finito. Por el contrario, la muerte de lo finito es la negación de la negación que él es y, por tanto, en esa muerte encuentra su verdadero *ser-en-sí,* o sea que gana su propio ser. Estos pensamientos de Hegel hacen recordar algunos pasajes evangélicos, como, por ejemplo, aquel que dice: «Quien quiera salvar su vida, la perderá, y quien pierda su vida, ése la salvará.» O, también, este otro: «El grano de trigo, si no muere, se queda solo; mas si muere produce fruto abundante.»

Con la muerte lo finito va más allá de sí mismo, pero sólo para encontrarse de nuevo consigo mismo. Esta identidad consigo mismo, o negación de la negación es, dice Hegel, lo otro de lo finito, es lo Infinito. Pero así entendido lo Infinito, no es nada diferente ni trascendente a lo finito, sino, más bien, el reencuentro de éste consigo mismo, su cumplimiento.

> El superarse a sí mismo, negar su propia negación y convertirse en Infinito constituye la naturaleza misma de lo finito. El Infinito, pues, no está como algo ya concluido por sí mismo por encima de lo finito, de modo que lo finito tenga y mantenga su permanecer fuera y por debajo de aquél.

Este Infinito, que es el verdadero, no puede concebirse, pues, sin lo finito, sino, por lo contrario, debe concebírselo dialécticamente como realizándose en lo finito. El infinito proceso del Infinito va realizándose a través de las finitas manifestaciones que él mismo pone. El verdadero Infinito no es, entonces, un más allá transcedente de lo finito, sino la totalidad de los momentos finitos inmanentes al Infinito mismo.

> La respuesta a la pregunta: ¿cómo el Infinito se convierte en finito?, es, por lo tanto, la siguiente: que no se da un Infinito que sea primero Infinito y sólo luego tenga la necesidad de convertirse en finito y llegar a la finitud, sino que él es por sí mismo ya tanto finito como Infinito.

En oposición a la mala infinitud, que puede ser representada por una línea recta que progresa indefinidamente, la figura del verdadero Infinito es el círculo:

> Como Infinitud verdadera, curvada en sí, su imagen se convierte en el *círculo,* la línea que se ha alcanzado a sí misma, que está cerrada y toda presente, sin punto de comienzo y sin fin. .

La dialéctica de lo finito e Infinito es, posiblemente, el momento más brillante de la *ciencia de la lógica,* a la cual pertenecen todos

los textos que hemos citado. No nos vamos a detener en los siguientes momentos dialécticos de la teoría del Ser. Digamos únicamente que ellos son: el *ser-para-sí*, que es aquel que ha negado su propia negación y, por tanto, está en un infinito retorno a sí mismo; la *cantidad* y la *medida*. La cualidad deviene cantidad, según Hegel, cuando la determinación hace abstracción de la cosa de la cual es determinación.

> La cantidad es, dice, la determinación que ha llegado a ser indiferente al Ser.

Pero el posterior análisis de la cantidad muestra que ésta no es indiferente ni externa a la cosa. Superándose a sí misma, la cantidad se hace cualidad nuevamente, y tal es la *medida* en la cual la cantidad y la cualidad están reunidas. En la medida la cantidad ha dado un salto cualitativo por medio del cual la cosa se transforma. Es el caso, por ejemplo, del agua, que sigue siendo agua mientras su temperatura cambia, hasta que llega un punto en el que el agua se hace hielo o vapor, según la cantidad de su temperatura haya descendido o ascendido. A ese punto Hegel lo designa punto nodal.

Consideremos ahora la teoría de la esencia. En el proceso dialéctico anterior hemos visto al Ser considerado en su inmediatez y signado por una constitutiva y renovada negatividad. El Ser se iba determinando y, por tanto, negándose en cada determinación. Cada una de éstas no tenía fundamento en sí misma, ya que un «no» la constituía, sino que lo tenía en el Ser del cual era una determinación. El Ser es, pues, el que está como unidad y fundamento detrás de toda determinación. Cada una de ellas antes de ser tal ha sido Ser. *Aquello que era Ser, to ti en einai*, era la expresión que utilizaba Aristóteles para designar a la *esencia*. Los escolásticos la tradujeron por *quod quid erat esse*. El mismo sentido y alcance tiene también para Hegel, quien en la *Ciencia de la Lógica* dice:

> El idioma (alemán) ha conservado en el tiempo pasado *(gewesen)* del verbo Ser a la esencia *(wesen)*, pues la esencia es pasado, aunque un Ser pasado intemporal.

La esencia es, el mismo Ser refiriéndose y retornando a sí mismo en cada una de sus determinaciones. Es el Ser reflejándose a sí mismo en cada cosa. La esencia es, pues, reflexión.

> La esencia es reflexión, el movimiento del devenir y del superar que permanece en sí mismo, donde lo diferente está determinado de manera absoluta sólo como lo negativo en sí, esto es como apariencia.

A través de la esencia, o sea de la reflexión, el Espíritu va conociéndose a sí mismo. Este conocimiento no puede quedarse en el puro Ser, porque, como vimos, es la pura indeterminación, ni detenerse en las múltiples determinaciones negativas.

> Puesto que el saber quiere conocer lo verdadero lo, que el ser es *en-sí* y *para-sí*, no se detiene en lo inmediato y en sus determinaciones, sino que penetra a través de aquél, suponiendo que detrás de este ser existe algo más que el ser mismo, y que este fondo constituye la verdad del Ser.

La esencia es la verdad del Ser. Sin embargo, la esencia es diferente del Ser. No es Ser, sino *aquello que ha sido ser.* El Ser se muestra en la esencia, el Ser aparece en ella. La esencia, entonces, es una apariencia del Ser. Podríamos decir que el Ser desaparece en la esencia para convertirse en ella en una mera apariencia. En su desarrollo el pensamiento se encuentra, en primer lugar, entonces, con esta pura apariencia de sí mismo, que como tal es negativa. Pero inmediatamente el pensamiento ve en esa apariencia un reflejo de sí mismo que le permite retornar y seguir siendo él en cada una de sus apariciones. La dialéctica de la esencia es, pues, la reflexión misma del pensamiento. Por cierto, en esa dialéctica no podemos detenernos y sólo indicaremos algunos de sus principales momentos. La esencia, como lo hemos visto, lleva en sí su propia contradicción. Por eso la esencia se anula y retorna a su *fundamento.*

Aquí Hegel juega con las palabras alemanas y saca toda la riqueza y sabiduría que contiene todo idioma. En alemán *fundamento* es *Grund*, y *sucumbir, terminar, morir, perecer* se dice *zu Grunde gehen,* que, literalmente, significa *ir al fundamento.* O sea, que debido a su propia contradicción la esencia se anula y vuelve a su fundamento, pero en éste no muere definitivamente —recordemos que en la dialéctica hegeliana nada muere definitivamente—, sino que, adentrándose en su fundamento, renace nuevamente desde él y con él se identifica.

La esencia, pues, deja dese r lo que ella era y se hace *fundamento.* Pero el fundamento sólo puede ser tal en la medida que es fundamento de algo. Ese algo sale, surge, es puesto por el fundamento. Ya hemos visto que etimológicamente *existir* significaba, justamente, *salir, surgir, poner fuera.* El fundamento, entonces, pone la existencia y es fundamento de ella. La existencia sale, de este modo, de la esencia transformada en fundamento de la *existencia.* En la medida que la esencia tiene existencia es una *cosa.*

La unidad de la esencia y la existencia es para Hegel la realidad. Pero en una primera aproximación la realidad se muestra como con-

tingencia. Las cosas en sí mismas no son necesarias, y sería posible que fueran de otro modo. La categoría de realidad se ha tornado, pues, en el de posibilidad. Lo real antes de serlo es posible, y lo posible es la condición de lo real.

> Cuando todas las condiciones de una cosa están presentes, ésta entra en la existencia.

La realidad está exigiendo, de este modo, la totalidad de condiciones. Si la totalidad se da, la posibilidad deja de ser posibilidad y se transforma en necesidad. La cosa, entonces, necesariamente tiene que ser real. La totalidad de condiciones está relacionada de forma tal que la realidad es una resultante necesaria.

Sucede, entonces, que la verdad de la necesidad no está en las condiciones, sino en el resultado. En las condiciones la necesidad es *pre-supuesta*, pero en el resultado la necesidad es *puesta*. Esta necesidad *puesta* en el resultado y *subsistente* es la *sustancia*.

> La absoluta necesidad es absoluta relación, porque no es el Ser como tal, sino el Ser que existe porque existe, el Ser como absoluta mediación de sí con sí mismo. Este Ser es la sustancia.

Ahora bien, la relación entre sustancia y necesidad se muestra, de este modo, como una relación causal. La necesidad sólo es necesidad si necesariamente causa algo. En la relación causal hay una relación recíproca entre causa y efecto, ya que la causa únicamente es tal cuando produce un efecto, y el efecto sólo es tal cuando tiene una causa. La causa proyecta su actividad al efecto, y el efecto, entonces, se hace causa.

> Por consiguiente, la acción recíproca es sólo la causalidad misma; la causa no sólo tiene un efecto, sino que en el efecto está en relación consigo misma como causa.

La acción recíproca remata, pues, en una actividad que retorna sobre sí misma. Este es el momento en que la sustancia es superada por el concepto. El concepto es la verdad de la sustancia. A continuación de las palabras citadas anteriormente, Hegel sigue escribiendo:

> De esta manera la causalidad ha vuelto a su *concepto absoluto*, y al mismo tiempo ha alcanzado el *concepto* mismo.

Con el concepto, dice Hegel, entramos en el reino de la subjetividad y de la libertad.

Pero la libertad, que es el modo como desarrolla su actividad la subjetividad, no es lo contrario de la necesidad, sino su verdad. El

proceso, que considerado desde el punto de vista de la sustancia es necesario, es, al mismo tiempo, libre considerado desde el concepto. Nosotros ya vimos, con Spinoza, que libre es aquello que actúa espontáneamente desde sí mismo y no está obligado a actuar por nada extraño a él. El proceso de la realidad es, para Hegel, necesario, porque obedece a leyes inmanentes al mismo proceso, y también libre, porque es el autodesarrollo de una subjetividad que actúa desde sí y no desde nada exterior, por la sencilla razón de que nada hay exterior a ella; nada hay exterior al Espíritu porque el Espíritu es el Todo.

> El *movimiento dialéctico* de la *sustancia* a través de la causalidad y la acción recíproca es, por ende, la *generación* inmediata del *concepto*, por cuyo medio se halla presentado su *devenir*. Pero su *devenir* tiene, como por doquiera el devenir, el significado de que él es la reflexión de lo que va a su *fundamento*, y lo que primeramente aparece como *otro* al cual el primero ha traspasado, constituye la *verdad de éste*. Así el concepto es la *verdad* de la sustancia, y, como la manera determinada de relación de la sustancia es la *necesidad*, la *libertad* se muestra como la *verdad de la necesidad* y como *la manera de relación del concepto*.

La libertad nos franquea la entrada a la lógica subjetiva, o sea, a la teoría del concepto, a la que trataremos sumariamente. En el proceso dialéctico de la esencia hemos visto que cada categoría refleja parcialmente al Absoluto que en cada una de ellas reflexiona sobre sí mismo. La esencia era justamente la reflexión del sujeto en el objeto de cada una de sus determinaciones. Con esta reflexión el Absoluto se *concibe* a sí mismo, o sea tiene un *concepto* de sí mismo. En esta forma de irse concibiendo el Absoluto se posee absolutamente a sí mismo y llega a su plena identidad por medio de la autoconciencia. La dialéctica del concepto es la misma que la de la esencia, o sea, del Absoluto —ya que en Hegel no hay otra cosa sino el Absoluto que se pueda dialectizar—, pero considerada no desde el objeto, sino desde el Sujeto. El concepto es la total vuelta del Absoluto sobre sí mismo, después de haber puesto la inmediatez del Ser y de haberse visto reflejado en esa inmediatez a través de la esencia. Ser y esencia se muestran, entonces, como momentos del devenir del concepto. El concepto es el fundamento, pero, al mismo tiempo, es el resultado de su propio devenir.

A la teoría del concepto Hegel la subdivide en tres partes: la *subjetividad*, que trata del concepto formal: la *objetividad*, que trata de ese concepto determinado objetivamente, y la *idea*, que es la unidad de sujeto y objeto donde se logra la verdad absoluta.

Hegel comienza diciendo que:

> el puro concepto es lo absolutamente infinito, incondicional, libre.

El concepto, lo hemos visto, es la síntesis de un proceso en el cual la esencia ha negado y superado al Ser y la esencia ha sido negada por el concepto, el cual ha estado en la absoluta identidad consigo mismo desde todas las determinaciones de su autodesarrollo. El concepto puro aparece primeramente, pues, como una negación de la negación, como la negativa misma; aparece como lo universal.

> Por consiguiente, el concepto es así primeramente la *absoluta identidad consigo mismo*, de manera que ésta es tal sólo como negación de la negación, o como infinita unidad de la negatividad consigo misma. Esta *pura referencia* del concepto a sí mismo que es esta referencia cuando se pone mediante la negatividad, es la *universalidad* del concepto.

Pero esta universalidad es la propia del Absoluto. El concepto universal debe ser considerado, pues, no tanto como producto, sino como fundamento; no como algo abstracto que muestra datos comunes de una multiplicidad, sino como algo concreto que funda una multiplicidad. El concepto es, pues, un «universal concreto» que funda lo particular, que se particulariza en lo particular. El concepto genera, concibe lo particular. Al desarrollo del concepto debemos pensarlo como una génesis, como una generación en el sentido que decimos, por ejemplo, que una mujer concibe un hijo. El concepto, al concebirse particularmente, concibe una «especie» determinada. El concepto universal es un género que genera una especie. Lo que diferencia la particularidad de la especie es, entonces, una diferencia específica. El concepto particular, a su vez, se singulariza en los distintos individuos singulares que componen la especie. Ahora bien, el ir de lo universal a lo particular y de lo particular a lo singular es propio del juicio. Por medio del juicio, pues, el concepto sigue en su desarrollo esa propia división de sí mismo.

Pero la verdad del juicio no está en el juicio mismo, sino que en él está encubierta. Para llegar a la verdad del juicio necesitamos de un razonamiento en el cual una conexión de juicios hacen explícita aquella verdad. Tal es lo que acontece con el silogismo. Este es un proceso en el cual sujeto y predicado de un juicio (por ejemplo, Sócrates es mortal) encuentren un término medio que muestra la razón de su predicación. El término medio es, de este modo, una mediación racional entre lo universal y lo singular. Por medio del silogismo los conceptos entran en el sistema de la totalidad. Por

esto para Hegel no sólo el silogismo es racional, sino que todo lo racional es un silogismo.

A la realización del concepto Hegel llama *objeto*. El concepto ya no es, pues, puramente subjetivo, sino que se objetiva y se hace concepto objetivo y funda la objetividad. En este ámbito el concepto recorre tres momentos: *mecanismo*, *quimismo* y *teleología*.

En la teleología todo el ámbito de objetividad muestra un fin inmanente en el proceso. En éste el concepto ha ido mostrando su identidad consigo mismo, y el fin del proceso ha sido un regreso a sí mismo. El concepto como retorno, como teniéndose a sí mismo como objeto es la *Idea*.

> La Idea es el *concepto adecuado*, lo *verdadero* objetivo, o sea, lo *verdadero como tal*.

La Idea es, pues, la plenitud de todo el proceso Absoluto. La Idea es este proceso mismo y, por tanto, ella es, en primer lugar, vida. La Idea, en su inmediatez, es vida.

> El concepto de la vida, o sea, la vida universal es la Idea inmediata.

Pero la Idea no sólo es la inmediatez de la vida, sino que ella es también conocimiento. Ella es sujeto cognoscente y se pone a sí misma como objeto. Cuando el sujeto llega a tener el total conocimiento de sí mismo, cuando llega a tener el adecuado concepto del Absoluto que él es, entonces la Idea es *Idea Absoluta*. En la Idea Absoluta se logra, pues, la definitiva unidad de subjetivo y objetivo, de proceso y resultado, de partes y Todo. La *Idea Absoluta* es la autoconciencia del Absoluto.

Según Hegel a este Absoluto también lo tratan el arte y la religión. Pero la filosofía es la que llega a la comprensión más alta de él, pues, por medio del concepto, logra un saber absoluto del Absoluto. Escuchemos estas palabras que están casi al terminar la *Ciencia de la Lógica:*

> La Idea absoluta es el único objeto y contenido de la filosofía. Por cuanto contiene en sí *toda determinación* y su esencia consiste en volver a sí a través de su autodeterminación o particularización, tiene diferentes configuraciones, y la tarea de la filosofía es reconocerla en éstas. La Naturaleza y el Espíritu son, en general, diferentes maneras de representar *su existencia;* el arte y la religión son sus diferentes maneras de comprenderse y darse una existencia apropiada; la filosofía tiene el mismo contenido y el mismo fin que el arte y la religión; pero es la manera más elevada de comprender la Idea Absoluta, pues su manera es la más elevada de todas, el concepto.

Para terminar veamos los grandes rasgos de la *Filosofía de la Historia*, de Hegel, que, como ya dijimos, fue recogida por sus alumnos de las clases que él dictó hasta el año mismo de su muerte. Ya hemos visto que para Hegel el Absoluto era Espíritu. En contraposición a esta identificación entre Absoluto y Espíritu, la Naturaleza era «Espíritu caído»; era «la Idea en su ser otro».

En sí misma, agregaba Hegel, es decir, en la Idea, la Naturaleza es divina, pero tal como ella es en su inmediatez su ser no corresponde a su concepto. El Espíritu, pues, debe recuperarse a sí mismo desde su inmediatez caída; debe negarla y, de este modo, retornar a sí mismo. El Espíritu considerado *en sí mismo* es el *Espíritu subjetivo*. Es el Espíritu individual que se encuentra a nivel de la naturaleza humana. El Espíritu *fuera* de sí, pero por *sí* es el *Espíritu objetivo*. El *Espíritu objetivo* es la manifestación o expresión del *Espíritu subjetivo* una vez que éste se ha liberado de la inmediatez de la Naturaleza. El Espíritu se da a conocer y se objetiva en sus costumbres, en sus instituciones, en su moralidad, en su derecho, etc. El *Espíritu absoluto* es el Espíritu *en-sí* y *para-sí* del cual hemos estado hablando hasta ahora. Este Espíritu tiene una intuición de sí mismo en el arte, una representación de sí mismo en la religión y llega al saber absoluto de sí mismo en la filosofía.

Ahora bien, así como, según palabras de Hegel, la lógica era el estudio «de Dios tal como está en su Ser eterno, antes de la creación de la naturaleza y de un espíritu finito», así, para él, la historia es el estudio de ese mismo Dios tal como es después de la «creación». Debemos recordar aquí la identificación que hace Hegel entre Dios, Razón, Espíritu Absoluto, Idea Absoluta. La historia es, pues, el desarrollo del Espíritu en el tiempo con el fin de irse autoconociendo. Cada uno de los momentos de ese desarrollo es un momento del mismo Espíritu que se va determinando. La tarea de la filosofía es reconocer ese hecho, es reconocer que todo el proceso histórico está regido por el Espíritu.

La filosofía de la historia, dice Hegel en sus *Lecciones*, aporta únicamente el reconocimiento de que

> la Razón rige el mundo y de que, por tanto, también la historia universal ha transcurrido racionalmente.

Hegel recuerda que el pensamiento de que el mundo y la historia están regidos por la Razón tiene dos ilustres precedentes. Uno fue Anaxágoras, con su teoría del *Nus*. Otro es la afirmación religiosa que dice que el mundo no está entregado al acaso, sino que una *Providencia rige el mundo*. Sin embargo, Hegel se lamenta de que

ambas expresiones se quedaron en puras abstracciones, en lo puramente indeterminado y no fueron aplicadas al curso de los acontecimientos.

> Oyese con frecuencia, agrega Hegel, que es una temeridad querer conocer el plan de la Providencia. Hay que ver en esto un resultado de la representación, convertida hoy en axioma casi universal, de que no se puede conocer a Dios. Y cuando la teología misma es quien ha llegado a esta desesperada actitud, hay que refugiarse en la filosofía si se quiere conocer a Dios. Se acusa de orgullo a la razón, por querer saber algo sobre Dios. Pero más bien debe decirse que la verdadera humildad consiste justamente en reconocer a Dios en todas las cosas, tributándole honor en todo, y principalmente en el teatro de la historia universal.

Cuando con la razón nos aproximamos a los hechos históricos, advertimos que éstos nos muestran tres categorías.

> La primera categoría surge a la vista del cambio de los individuos, pueblos y Estados, que existen un momento y atraen nuestro interés, y en seguida desaparecen. Es la categoría de la *variación*... El aspecto negativo de este pensamiento de la variación provoca nuestro pesar. Lo que nos oprime es que la más rica figura, la vida más bella encuentra su ocaso en la historia. En la historia caminamos entre las ruinas de lo egregio.

Pero frente a este aspecto negativo de la muerte de una forma de vida, otra nueva vida surge en la historia que recoge lo que ha heredado de la anterior y la lleva a más alta expresión. Es el rejuvenecimiento del Espíritu, y ésta es la segunda categoría. La tercera categoría surge ante nuestra pregunta por el sentido de estos cambios, de estas renovadas muertes y renovados rejuvenecimientos. Buscamos entonces el sentido de ese proceso y el posible fin de él.

> No podemos verlas agotadas en su fin particular. Todo debe redundar en provecho de una obra. Este enorme sacrificio de contenido espiritual ha de tener por fundamento un fin último. Se impone, pues, la pregunta de si tras el tumulto de esta superficie no habrá une obra íntima, silenciosa y secreta, en donde se conserve la fuerza de todos los fenómenos... Esta consideración nos conduce a la tercera categoría, a la cuestión de un fin último *en-sí* y *para-sí*. Es esta categoría de la Rezón misma, que existe en la conciencia, como fe en la Razón que rige el mundo.

La historia es el desarrollo del Espíritu en el tiempo, así como su desarrollo en el espacio es la naturaleza. En ese desarrollo el Espíritu se va determinando y va destruyendo cada una de sus determinacio-

nes. El tiempo es esa negatividad corrosiva. El tiempo contiene la determinación de lo negativo. El tiempo es en cada acontecimiento la referencia a su no-ser.

> El tiempo es la negación corrosiva; pero el Espíritu también lo es, porque destruye todo contenido determinado. El Espíritu es lo universal, lo ilimitado, la forma interna infinita y, por tanto, acaba con todo lo finito.

Cada momento finito del Espíritu es parcialmente verdadero y parcialmente falso. La verdad es el Todo del proceso. El Espíritu universal va realizándose, autoconociéndose y haciéndose libre a través de aquellas formas determinadas. Estas formas son los pueblos. En sus *Lecciones* dice Hegel.

> El mandamiento supremo, la esencia del Espíritu es conocerse a *sí mismo, saberse y producirse como lo que es*. Esto lo lleva a cabo en la historia universal, produciéndose en formas determinadas, que son los pueblos de la historia universal. Los pueblos son productos que expresan cada uno una fase especial, y así caracterizan una época de la historia universal. Concebido más profundamente, *diríamos que son los principios que* el Espíritu ha encontrado en sí mismo y que está obligado a realizar. Hay, por tanto, en ellos una conexión esencial, que expresa la naturaleza del Espíritu.

La filosofía de la historia considera al Espíritu universal en su manifestación determinada, o sea el pueblo. Este es, pues, su objeto inmediato. Cada pueblo tiene su espíritu determinado, y éste es el principio de su propio desarrollo. Este se manifiesta y desarrolla en todas las actividades que ese pueblo cumple. Es la sustancia que informa a su religión, su ciencia, su arte, su derecho, su moral; la que informa, en definitiva, todos sus acontecimientos y su propio destino. Cada pueblo tiene que penetrar en ese espíritu para poder conocerse y realizarse. Pero en esta realización cada pueblo, cumplido ya su destino, encuentra su decadencia y su muerte como pueblo histórico. Vive por un tiempo en la satisfacción del fin alcanzado, y luego cae en la costumbre y se limita a vegetar.

> La vida de un pueblo hace madurar *su fruto*, pues su actividad se endereza a realizar su principio. Mas este fruto no cae en el regazo en que se ha formado. El pueblo que los produjo no llega a gozarlo; antes al contrario, resulta para él un trago amargo. Rechazarlo no puede, porque tiene infinita sed de él. Mas apurar el trago significa su *aniquilamiento*—y a la vez, empero, el oriente de un nuevo principio—. El fruto se torna de nuevo en simiente: pero simiente de otro pueblo, que ha de hacerle madurar.

Por ello un pueblo no puede protagonizar más que sólo una vez el proceso de la historia. Cumplida su misión, ya no es más que un cadáver de ese proceso.

> Un pueblo sólo puede ser una vez dominante en la historia universal, porque sólo una función puede serle encomendada en el proceso del Espíritu.

A la muerte de un pueblo sucede la vida de uno nuevo. El Espíritu universal, al pensar y conocer una de sus determinaciones, o sea el espíritu de un pueblo, destruye su determinación y pasa a otra nueva. Se encarna en el espíritu de su nuevo pueblo.

Dentro de un pueblo son los individuos los que hacen desarrollar y madurar su espíritu. Pero el individuo sólo existe como parte de ese pueblo y no puede trascenderlo. Nunca consideró Hegel al hombre como principio, ni como meta, ni como «foco espiritual del universo». No hay por ello, en su sistema, la menor fundamentación de carácter antropológico. En su *Filosofía de la religión* es muy explícito al respecto al afirmar al comienzo mismo de la obra que únicamente el Espíritu constituye «aquello por lo cual el hombre es hombre».

> Los individuos —dice Hegel en sus *Lecciones de filosofía de la historia*— desaparecen ante la sustancia universal, la cual forma los individuos que necesita para su fin. Pero los individuos no impiden que suceda lo que tiene que suceder... Si la esencia divina no fuera la esencia del hombre y de la naturaleza, sería una esencia que no sería nada.

Pero, de modo inmediato, el valor de los individuos descansa en que sean conformes al espíritu del pueblo y sean representantes de él. Cada individuo debe impregnarse de ese espíritu, que es quien hace al individuo ser lo que es. Lejos, pues, de eludirlo —tarea por otra parte imposible—, debe asumirlo. La fidelidad a ser sí mismo coincide con la fidelidad a su pueblo.

> Todo individuo es hijo de su pueblo, en un estadio determinado del desarrollo de este pueblo. Nadie puede saltar por encima del espíritu de su pueblo, como no puede saltar por encima de la tierra.

Y como es hijo de su pueblo en un momento determinado de su desarrollo, todo individuo también es hijo de su tiempo. Los individuos que constituyen un pueblo son los medios que utiliza el espíritu para su propia realización. Al individuo lo mueve la pasión, la que, junto con la razón, forman la trama y la urdimbre de la historia. El hombre va haciendo esta historia al mismo tiempo que él se va haciendo a

sí mismo. El hombre es lo que él se va haciendo mediante su actividad a través de la cual va superando la inmediatez y alejándose del estado de naturaleza. Así va adquiriendo y ganando su libertad. Todo esto debe conseguirlo con lucha, con esfuerzo, oponiéndose y venciéndose a sí mismo. El hombre en su acción siempre persigue un fin particular, que es el que pone en movimiento a aquélla. Pero en la persecución de su propio fin el hombre sirve los fines del Espíritu. En esa persecución el hombre entra en conflicto y lucha con otros hombres y, al fin, como finito que es, muere. Pero con la muerte de lo finito, de lo particular, lo general se realiza. La Razón se ha servido de los intereses y los fines de los hombres para realizarse a sí misma. A eso Hegel llama el *ardid* de la Razón.

> Los fines particulares se combaten uno a otro y una parte de ellos sucumbe. Pero precisamente con la lucha, con la ruina de lo particular se produce lo universal. Este no perece. La idea universal no se entrega a la oposición y a la lucha, no se expone al peligro; permanece intangible e ilesa, en el fondo, y envía lo particular de la pasión a que en la lucha reciba los golpes. Se puede llamar a esto *el ardid de la Razón*.

Según Hegel, los grandes individuos históricos son los que captan el fin universal y lo hacen suyo. Estos hombres han sabido captar el espíritu de sus pueblos, y su misión es ponerse a su servicio. Puede haber en ellos ambición, egoísmo, desmedida aspiración al poder. Pero todo ello es anecdótico y la acción los sobrepasa y los hace instrumentos de sus pueblos. Pareciera que es su arbitrio el que quieren imponer y pareciera que quieren transformar sus propios fines en fines de su pueblo. Pero no es así. Ellos no inventan ni imponen nada. Sólo que por una sensibilidad especial han sabido escuchar la voz de su pueblo y le han dado expresión y la han transformado en bandera de su lucha. Por ello el pueblo los rodea y los sigue.

> Tienen el derecho de su parte, porque son los clarividentes; saben lo que es la verdad de su mundo, de su tiempo, lo que es el concepto, lo universal que viene; y los demás, como se ha dicho, se congregan en torno a su bandera, porque ellos expresan lo que está en el tiempo. Son los más clarividentes de su mundo y los que mejor saben lo que debe hacerse; lo que hacen es lo justo. Los demás les obedecen *necesariamente, porque sienten esto*. Sus discursos y sus acciones son lo mejor que podía decirse y hacerse. Por eso los grandes individuos históricos son sólo comprensibles en su lugar; y lo único digno de admiración en ellos es que se han convertido en órganos de este Espíritu sustancial... Los individuos históricos son los que les han dicho a los hombres lo que éstos quieren. Es difícil saber lo que se quiere.

Una vez que estos individuos históricos alcanzan su fin, desaparecen totalmente vacios, sin intimidad, infelices.

> Alcanzado el fin, semejan cáscaras vacías, que caen al suelo. Quizá les ha resultado amargo el llevar a cabo su fin; y en el momento en que lo han conseguido, o han muerto jóvenes como Alejandro, o han sido asesinados como César, o deportados, como Napoleón.

Estos individuos históricos no han sido dichosos ni lo han querido ser. Han renunciado a su vida privada para ponerse al servicio de una causa, para ser

> los apoderados o abogados de un fin, que constituye una fase en la marcha progresiva del Espíritu universal.

Estos individuos históricos, insaciables en su afán de realizar y expresar a sus pueblos, a veces proceden atropelladamente y sin consideración vulneran otros intereses y derechos.

> Una gran figura que camina, aplasta muchas flores inocentes, destruye por fuerza muchas cosas a su paso.

Pero la historia no es el terreno de la felicidad, sino escenario de lucha, sufrimiento y muerte. Es el escenario donde el Espíritu va desarrollando sus determinaciones para irse conociendo y actualizando y donde estas mismas determinaciones, a causa de la finitud y negatividad que les son propias, van siendo inmoladas para conquistar lo universal.

En la historia universal, dice Hegel, sólo puede hablarse de los pueblos que forman un Estado, porque junto con éste los pueblos superan su inmediatez natural y se ponen en contacto con lo universal.

> Lo espiritual del Estado consiste en que en él es conocido lo universal. El individuo obedece a las leyes y sabe que tiene su libertad en esta obediencia; obedece, en efecto, en ellas a su propia voluntad.

Sólo en el Estado es donde el hombre tiene y goza de libertad y donde puede desarrollar una existencia racional.

> El hombre debe cuanto es al Estado. Sólo en éste tiene su esencia. Todo el valor que el hombre tiene, toda su realidad espiritual, la tiene mediante el Estado.

El Estado es, para Hegel, la realización de la Razón en la esfera de lo práctico, «la marcha de Dios en el mundo».

> El Estado no existe para los fines de los ciudadanos. Podría decirse que el Estado es el fin y los ciudadanos son sus instrumentos. Sin embargo, esta relación de fin y medio no es aquí la adecuada, pues el Estado no es una abstracción que se oponga a los ciudadanos, sino que éstos son elementos, en los cuales, como en la vida orgánica, ningún miembro es fin ni medio. Lo divino del Estado es la Idea, tal como existe sobre la tierra.

En definitiva, el Estado es, para Hegel, el pueblo mismo que ha conquistado su libertad, su razón, y por ello se ha estructurado en un todo orgánico. Es comprensible, entonces, que la historia, que es el desarrollo de la Razón, comience con el Estado; lo anterior pertenece más bien a la prehistoria.

> Llamamos Estado al individuo espiritual, al pueblo, por cuanto está en sí articulado, por cuanto es un todo orgánico.

La historia universal es, en definitiva, para Hegel, el desarrollo del Espíritu para llegar a ser *para-sí*, lo que *en-sí* mismo es. Es el esfuerzo que él realiza para saber lo que es *en-sí*, para ir superando la inmediatez con que se va determinando, para conquistar su propia libertad. En ese desarrollo el Espíritu sigue la misma marcha que sigue el sol: va de naciente a poniente. Nace en el Este y llega a su plenitud en Occidente. En ese desarrollo el Espíritu pasa por diferentes fases, ya que inmediatamente no puede captarse en plenitud. Esas fases son la mediación necesaria para llegar a esa plenitud.

En la primera fase, la de la inmediatez, el Espíritu cae en el elemento de la naturaleza. En ella el Espíritu no tiene conciencia de su libertad, y como no la tiene, los hombres no son libres. Sólo saben que hay *uno* que es libre y éste, por tanto, es un déspota. Eso es lo que sucede con los pueblos orientales. La conciencia de la libertad, según Hegel, sólo ha surgido con los griegos, y por eso han sido libres. Pero tanto los griegos como los romanos sólo supieron que *algunos* son libres, pero no que el hombre como tal es libre.

> Sólo las naciones germánicas han llegado, en el cristianismo, a la conciencia de que el hombre es libre como hombre, de que la libertad del Espíritu constituye su más propia naturaleza.

El desarrollo del Espíritu no es, como hemos visto, un progreso indefinido, sino una vuelta a sí mismo. Repitamos unas palabras que son fundamentales en el sistema hegeliano:

> El concepto del Espíritu es la vuelta sobre aí mismo, el hacer de sí el objeto; luego el progreso no es un progreso indefinido en lo infinito, sino que existe un fin, a saber, la vuelta sobre sí mismo. Existe, pues, también un cierto ciclo: el Espíritu se busca a sí mismo.

Ese reencuentro con el origen, ese retornar a sí mismo enriquecido por su autoconciencia y su libertad es el fin de la historia. En el proceso histórico el Espíritu ha ido recogiendo, reuniendo y conservando todas las determinaciones que él mismo fuera poniéndose. Esas determinaciones murieron como finitud, como inmediatez, pero están superadas, siempre presentes en el Espíritu.

> Al concebir la historia universal, tratamos de la historia, en primer término, como de un pasado; pero tratamos, también, del presente. Lo verdadero es eterno en sí y para sí; no es de ayer ni de mañana, sino pura y simplemente presente, en el sentido del absoluto presente. En la Idea se conserva eternamente lo que parece haber pasado. La Idea es presente; el Espíritu es inmortal; ni ha habido un antes que no existiera, ni habrá un ahora en que no exista; no ha pasado, ni puede decirse que todavía no sea, sino que es absolutamente ahora.

Para terminar, veamos lo que Hegel piensa de América, lo cual a nosotros, americanos, nos interesa fundamentalmente.

Haciendo una síntesis de la concepción hegeliana sobre la historia, hemos visto que ésta es la manifestación y autodespliegue del Espíritu universal para alcanzar su propio concepto, que es el concepto de la libertad. Este autodespliegue implica una serie de fases, una serie de determinaciones de la libertad, que son los espíritus particulares de los pueblos. Cada uno de éstos, pues, es una realización en el tiempo de un estadio o idea del Espíritu universal, cuya dialéctica atemporal Hegel desarrolla en la *Lógica*. Pero, según hemos visto, la historia sólo comienza allí donde la racionalización nace sobre la tierra. Hay historia donde el Espíritu es consciente de sí mismo y advierte su libertad. El hecho acontece con la aparición del Estado. Y rastreando este aparecer y siguiendo su evolución, Hegel determinará que la historia universal va de Este a Oeste: Europa es su término y Asia su comienzo. Europa es el presente, el lúcido presente, la autoconciencia del Espíritu. Como autoconciencia que es, este presente no cambiará más y, como museo histórico, se prolongará indefinidamente. La historia es el pasado que ha hecho posible y explica este presente. Entre pasado y presente se mueve el pensamiento histórico de Hegel.

Pero entonces, ¿qué lugar ocupa América en la historia universal? Según Hegel,

> América es un anejo que recoge la población sobrante de Europa. América, al ponerse en contacto con nosotros, había ya dejado de ser, en parte, y ahora puede decirse que aún no está acabada de formar. Por consiguiente, América es el país del porvenir.

Ahora bien, en un pensar histórico que se mueve entre pasado y presente, hablar de porvenir es algo que escapa a sus fueros, que no interesa. El filósofo no hace profecías. Adjudicar América al porvenir es sacarla de la historia y llevarla a otra dimensión.

Hegel coloca a América en la *pre-historia*, pero no en el sentido de estar en el origen de la historia, sino de ser lo totalmente heterogéneo a la historia, de ser lo *a-histórico*. Lo *a-histórico* por excelencia es la Naturaleza, donde se da la constante e idéntica repetición de lo mismo: su *ámbito* es la *pura* geografía *sin* historicidad. En una filosofía que otorga la verdadera realidad al Espíritu, lo que todavía no es auténticamente Espíritu, la Naturaleza, se caracteriza por un futuro que todavía *no es*, por un *no ser todavía*. Tal es para Hegel la realidad de América, la inmadurez del *nuevo mundo*, donde nuevo tiene no un carácter relativo, sino absoluto, «con respecto a todos sus caracteres propios, físicos y políticos».

> No quiero negar al Nuevo Mundo —dice Hegel— la honra de haber salido de las aguas al tiempo de la creación, como suele decirse. Sin embargo, el mar de las islas, que se extiende entre América del Sur y Asia, revela cierta inmaturidad por lo que toca también a su origen. La mayor parte de las islas se asientan sobre corales y están hechas de modo que más bien parecen cubrimiento de rocas surgidas recientemente de las profundidades marinas y ostentan el carácter de algo nacido hace poco tiempo.

De modo que lo *nuevo* sería, al mismo tiempo, algo sustancialmente arcaico; algo que estaría, sin haber evolucionado, en los orígenes de la *creación*. El arcaísmo, la falta de evolución, son la causa de la debilidad que Hegel advierte en todo lo americano y que ha determinado la extinción, o la casi extinción de los pueblos primitivos. Habiendo desaparecido éstos, la mayor parte de su población actual procede de Europa. Por eso, dice Hegel, en ella se origina todo cuanto sucede en América. Sin embargo, a pesar de este injerto, el continente conserva su *radical debilidad* y su *carácter de no ser todavía*. América no ha terminado su formación, y menos aún en lo que se refiere a la organización política. No obstante las diferencias que establece entre Norte y Sur, éste es un fenómeno común a toda América, que no ha logrado crear un verdadero Estado y, por lo tanto, según la concepción hegeliana, ingresar a la historia. ¿Cuál es la causa de ella? La respuesta de Hegel es la siguiente:

> Un verdadero Estado y un verdadero gobierno sólo se producen cuando ya existen diferencias de clases, cuando son grandes la riqueza y la pobreza y cuando se da una relación tal que una gran masa ya no puede satisfacer sus necesidades de la manera a la que estaba acostumbrada. Pero América no está todavía en camino

> de llegar a semejante tensión, pues le queda siempre abierto el recurso de la colonización y constantemente acude una muchedumbre de personas a las llanuras del Mississipi. Gracias a ello ha desaparecido la fuente principal de descontento y queda garantizada la continuidad de la situación actual. Para que un Estado adquiera las condiciones de existencia de un verdadero Estado, es preciso que no se vea sujeto a una emigración constante, sino que la clase agricultora, imposibilitada de extenderse hacia fuera, tenga que concentrarse en ciudades e industrias urbanas. Sólo así puede producirse un sistema civil, y éste es la condición para que exista un Estado organizado.

Sucede, sin embargo, que esta tierra del futuro, como decía Hegel, es nuestro presente y lo absolutamente nuevo somos nosotros. Para nosotros ya no se trata, pues, de hacer profecías, sino de asumir y expresar un presente que, visto desde la perspectiva europea, desde la perspectiva hegeliana, es un escándalo para la razón. Lo absolutamente nuevo que es lo americano requiere también una actitud nueva. Una actitud que no asuma compromisos culturales, y menos aún compromisos ideológicos. Una actitud plenamente consciente de la finitud de cada determinación histórica, pero que, al mismo tiempo, sepa respetar y asimilar a cada una de ellas, porque cada una de ellas son momentos del Todo. América debe estar abierta al Todo, la Totalidad debe ser su horizonte. Para llevar a cabo conscientemente la tarea que dentro de ese horizonte debemos realizar, la filosofía de Hegel puede resultarnos un instrumento de incalculable valor.

ARTURO GARCIA ASTRADA

Calle 13, número 382
Parque Vélez Sarsfield
CORDOBA (Argentina)

BUENAS NOCHES

·1

es un intelectual
(quisiera serlo)
metido a mercenario (diurno)
por tanto, por igual por consiguiente
rima refranes publicitarios
crónicas anacrónicas perifrasea
en diarios amarillos
o resulta
un oficial tercero
en la dirección general de aguas corrientes
donde navega
simulando impasible señorío
pues bien por lo mismo por supuesto
(roedor del presupuesto)
parece un obediente ciudadano
sin visibles infracciones
por fin por ende en consecuencia
se muestra coincidente
en apariencia por lo menos
respetuoso del código
civil
de aspecto convenido inofensivo
pelo corto recta raya
traje adusto corbata taciturna
ademanes atildados póngame
le ruego
a los pies de su señora
gestos de libreta cívica
atentamente
su seguro servidor

fórmula fórmulas formales
tiene el sumo agrado
seriedad de dromedario
que sabe en cada caso
el encabezamiento requerido
estimado señor don
(nuestro amanuense)
casa con ama de casa
mujer aumentativa
con niños escolares
que admiran al campeón
aunque no obstante
aunque no obstante pero sin embargo
nuestro escriba de negros registros
el necrológico
se parapeta de noche en su cuarto
para quimerizar
si
para soñarse magno
exonerado
para volverse zaratustra y campeador
para golpear por los papeles
aventurarse pluma en mano
maldito
milagroso
matamoros
para quimerizar

2

ATARANTA

trompeteo clarinadas amasijo
y cajas que retumban batimiento
y chasquidos de metal
materia untuosa
una pasta pegadura
entrecortada por la síncopa
repercutida repiqueteo leva releva
la lava ondula se repliega y salta
ahora aúlla muge rezonga

maúlla ladra ronca ronronea
sincopan gritos pasma la estentórea
cadencia intermitente clamorada
revientarrisa pelotera
el avispero se embarulla
como levantar unas piedras
y en las manchas de humedad
la tierra granulosa está cribada
las lombrices serpean enroscándose
se repliegan y espiralan
se trenzan estiran anudan desatan
y como un animal agusanado
como apiñadura de larvas apelotonadas
las limaduras de pronto convergen
erizan el imán -
o los clavos se yerguen arrebozan
una punzante floración
y hay ráfagas que arrecian
corrientes correteos
que pasan atropellan momentáneos
y máscaras con ojos de insondable negrura
y mano que alternativamente
se relajan ondulantes y se crispan
y vahos bocanadas murmureo
musitan un placer apresador
querencia y apetencia
detello gozo vida desplome
letargo relumbro
pasma lanza raja quiebra abisma
y mar que cachetea la chalupa
y picachos nevados donde
ningún pájaro alcanza
las paralelas de las viñas a lo lejos
y más allá un mar nuboso
gaviota que planea solitaria
y un júbilo
archipiélagos territorios estelares,
el espacio que se abre
y un saxo que susurra
y rumorea y sube y acaricia
y envuelve y abarca y acapara
y aterciopela y cosquillea y seda

corolas envolventes acolchadas caracolas
hojas carnosas tentaculares lóbulos
enjambres zumbadores cardúmenes carnívoros
es una lengua inmensa
esa jauría solitaria
la total lamedora ataranta
contrayentes abigarra
nos
concentra
clamorosa
estalla

3

TRUCO RETRUECANO O LA GOMOSIDAD

se barba
se barbiturica
si no galvaniza las voluntades
despídalo
eso sí amablemente
siempre nunca jamás
siempre a veces nunca
jamás de los jamases
es bastante gutapercha
goloso gusta de la gomosidad
entonces
entonces antes pronto ahora
Ya
humanamente ganglionar
espacio de la especie
experimenta máximo placer
en verificar
en versificar sus vericuetos
sistemas que incluyen sistemas
recíprocamente maquinales
no escribe ni cribe ni ribe ni be
parábolas en tetrámetros trocaicos
deletéreos éteres etcéteras
y pica pica y rasca que te rasca
y taca taca taca

y taca taca tac
palabra pertinente impertinente
como papeles pasan
como a papeles pisan
soy el tercero de la izquierda
ése del traje a rayas
torcí la cabeza
para no quedar fuera
de la foto
dédalo dédalo dédalo da
sáquese las uñas y límpielas por dentro
organonírico
mticotécnico
motivaciones en círculos concéntricos
extremista instinto de destrucción
reflejo retráctil
lo opuesto al plácido al dado al participante
sorpresiva solapada sigilosamente
truco retruécano
cinco al cuarentaitrés
se desdenta por figurar
sinceramente tetraedro
simulación lucha de clases clasicismo
el tipo cogita y escande
porque tiene hambre
fetos fétidos fatuos famélicos
el hambre es la madrina de todos los sapitos
eso se sabe sin ir al colchón
bueNO sEriedad (¿SOlemNIdad? ¿SEnsatez? ¿seVEridad?)
oscuros vaticinios atentan contra tu dicha
brumas invasoras enredan tus búsquedas
un muro que sube y se espesa te separa
pecados veniales envenenan las savias
los sentidos se te tapan
emblanquecen tus pelos axilares
avanza la calvicie de tu pecho
acabaron qué pronto los años musicales
los recorridos son sinuosos
los retrocesos muerte
la carne hueso
raíces más espesas que la copa

presuntuosos pomposos pudibundos
a porrazos andan en penumbra
canto a la rosa marchita
morir terrible destino
oh rosa cuánta crueldad
en la punta de un palito

SENTENCIA

no lee lo que debe
piensa lo que no debe
no dice lo que debe
escribe lo que no debe

no debe leer
no debe pensar
no debe decir
no debe escribir

debe leer lo debido
debe pensar lo debido
debe decir lo debido
debe escribir lo debido

lo no debido es leer
lo no debido es pensar
lo no debido es decir
lo no debido es escribir

existe como no debe
existe pero no debe
no debe existir

4

BUENAS NOCHES

si no das con el indicativo
si te desarticulan
si no te sustantivas
mejor empaquetar tu verba
será mejor volver a casa

será mejor aquietarse en el cobijo
será mejor morder tu chocolate
mascar el pan de ayer
beber en el tazón la leche tibia
será mejor acostarse
a dormir la duramadre
y besar y desear a tus propios
buenas noches
buenas noches mis cosos semejantes
buenas noches montones de escalenos
buenas noche carnales fracciones
buenas noches destinatarios espinales
buenas noches fraterna orquesta de quebrados
buenas noches mis múltiplos congénitos
buenas noches cordiales
a todos
mi parla mis palmadas mis vistazos
a todos ofrezco mis hachuras mis hechuras
mi palabrar mis pompas mis pamplinas
mi pormayor y pormenor
buenas noches plenario
empalmo me empariento
de pelo a planta tengan
muy buenas noches

SAUL YURKIEVICH

48, rue Pernety,
75014 PARIS

DOS RELATOS

SUCESOS DE AGOSTO Y SEPTIEMBRE

Cady llegó a la casa en un viejo coche, un Ford de 1929. El puente de madera crujió bajo las ruedas del auto, mientras Cady levantaba el brazo y reía saludando al viejo Moses que la miraba llegar desde la ventana del segundo piso. Mildred estaba en la puerta y sacó las maletas cuando el Ford se detuvo y la nube de polvo siguió el sentido del viento. —«¿Buen viaje, señorita?» —«Cansada. Caliéntame un poco de agua». Cady subió los escalones y abrazó a Moses —detrás había un poco de cielo gris y vacío de luz, y las ramas de un abeto amarillas. —«Papá». —«Hola, hija». (Viejo. Para qué he vuelto. El terciopelo está raído. ¿Limpia Mildred? Nadie lo diría. Me quedaré poco tiempo.) (Muy joven. Quizá no debió marcharse. ¿Se quedará?) «¿Tienes hambre?» La llama del quinqué movilizaba las sombras alrededor de la mesa. Las manos entraban y salían del círculo de la luz y más arriba los ojos y el collar de Cady eran puntos de referencia para Moses. «Ahora vendrá Tony». Tomaron el café en el porche —ligeramente frío el aire y el río escaso de caudal moviendo guijas con rumor inadvertido. Acababan cuando apareció Tony. —«Cady». —«Hola, Tony». (Desde la cueva el paisaje se limitaba a un semicírculo luminoso. Era mediodía. La luz daba en el tronco de los árboles. Arriba y abajo estaba el ruido de las hojas y del río. Cady veía con los ojos cerrados la ondulación verde de las ramas y la frescura plateada de la espuma alrededor de las rocas. Avanzó desnuda hacia el umbral de la cueva.) «Me voy arriba». Mildred trajo café. Negra y sonreía, la falda arrastrando casi el polvo, gruesa como un tronco y nudosa. (El aire sollozaba al borde de la boca; se encontraba con el agua y hacía unas burbujas que estallaban ruidosamente coloreando un instante el aire, violeta. Los ojos miraban al fondo de líquenes; luego subían, la orilla, el árbol, el sol: cegado, el árbol volvía envuelto en una nube oscura; luego, los líquenes eran más verdes. Tony se impulsó con un pie en la roca, los brazos en

flecha; encalló en la arena.) «¿Qué tal la ciudad?» «Bien». Bebían lentamente café; sin soltarse, pegados a la silla: no daban con la referencia. (Cady bajó lentamente, pateando los guijarros, cruzándose con las rayas de luz que hacían un ajedrez de su cuerpo. Tony la ayudó a tenderse sobre la arena. Cady cerró los ojos, quizá por el sol; quizá porque le sorprendía el cuerpo desnudo de Tony.) «Estuve a punto de ir a la ciudad el mes pasado». «¿Para qué?» —pero luego lo dejé. Había mucho trabajo en la granja y tú ibas a venir un día u otro de todas maneras; así que...» (Cady cerró los brazos sobre el cuello de Tony; el sudor cubría ambos cuerpos; Tony, apoyado su pecho en el pecho de Cady, buscándola.) «¿Aún no han instalado el cine aquí?» «No, hay una empresa interesada, pero todavía...» (La indagación concluyó. Cady y Tony, quietos, escucharon el silencio en torno suyo: bajaba de los árboles y se sumergía en el río, excluyéndolos; el golpe del corazón llenó luego el espacio y los cuerpos empezaron a rotar). «Los bailes sí que han estado animados este otoño (los ojos de Tony, ajenos a su cuerpo, miraban una mata de césped a través del cabello de Cady. Hojas verdes, con puntas amarillas, rayadas en negro, un olor ligeramente agrio), los sábados por la noche, hasta tarde, al aire. (Los párpados cerrados de Cady enviaban a sus ojos oleadas de un color oscuro naranja. Los dedos de sus pies se enredaban en los dedos de los pies de Tony.) «En la ciudad no bailamos al aire libre, sino en salones. Hace calor». Moses, desde la ventana, veía las dos figuras, iluminadas parcialmente por la luz del salón. El rostro de Cady estaba ausente; sus manos, con la taza de café, aparecían y desaparecían en la luz. Tony no se movió. Moses pensó en una pintura de Cristino: dos seres solos, enfrentados al vacío. «Por otra parte no voy mucho al baile». «¿No?» (Rítmicamente, la tierra subía y bajaba; las ondas de oscuro naranja desplazábanse alrededor de la cabeza de Tony; el vértigo iba concentrándose.)

—¿Lo dejamos, Tony?

—Es mejor, Cady.

HOLA, TITO LIVIO

El problema era el mismo, pero la solución no parecía tan fácil como lo había sido la vez anterior. Uno podría usar aquí también pequeñas prestidigitaciones —siempre existía esa posibilidad—, capaces de hacerle pasar con éxito la prueba, y tanto dependía de ella, que sin duda era, sería, necesario intentarlo, incluso arriesgarlo todo. Así que desde el principio tenía estas tres opciones: proponerse com-

prender a fondo la materia, lo cual le obligaría a esfuerzos grandes que de ninguna manera le garantizaban el éxito; otra, dejarlo todo —como había hecho la vez anterior—, no preocuparse de ello y, cuando llegara la ocasión, que algún compañero —si había alguno que se prestara, y siempre había— le pasara la traducción, suerte; y, finalmente, dejar el curso y esperar el nuevo plan, que excluía la base del problema. Lo último se ofrecía como tentadora excusa, no sólo por más radical y cómoda, sino también porque sentía ya de menos todo lo dejado lejos: mujer, hijos, casa, cierta comodidad, etc. Claro que también significaba esto —y bien lo entendía él, aunque se empeñara en autoengañarse— el riesgo de no volver nunca a la Universidad y, en cierto sentido, dar por inutilizados todos los trabajos que llegar allí le había supuesto. Las tres alternativas estaban, estaban, y, de cualquier manera, pasó por la librería y compró *Hannibal* en las ediciones Hachette, colección «Classiques Roma», un pequeño volumen de tapas de color calabaza, letras negras, de palo, y unas curiosas y anticuadas ilustraciones que él no vería hasta mucho más tarde. Con el librito de Tito Livio en el bolsillo, ¿intuyó algo de lo que iba a ocurrirle? *Hannibal* estuvo dos o tres días olvidado, conscientemente inmóvil, sin que lo hojeara siquiera, intentando leer el prólogo y las notas en francés. Por último, ese día por la tarde, por curiosidad inerte o porque no tenía ocasión de salir a ninguna parte con aquel tiempo tan inhóspito, la niebla ocultando el campus, la escasa gente atravesándola como espectros voladores —así los veía él desde la ventana de su cuarto, deformadas, perceptibles sólo las partes más densas o luminosas del vestuario, el abrigo, una gabardina muy clara, el paraguas, sobre o al lado de otras sombras más compactas y fijas de los árboles— no hacía frío, estaba a cuerpo, sentado frente a la mesa, mirando distraído por la ventana, el libro de Tito Livio a la izquierda, un folio delante —¿para qué el folio?—, en el casette sonaba *Anónimo Veneciano* (Anónimo le proporcionó el recuerdo de cierta aventura y se distrajo siguiendo el laberinto de la memoria, erotizado y un poco ácido), abrió finalmente el librito de tapas de color calabaza y con ayuda de un diccionario intentó traducir un párrafo de *Hannibal*, aquel que empieza *Fama est Hannibalem*. Según él me dijo más tarde —cuando me contó algo tímidamente la historia, creyendo que yo iba a tomarlo por loco o por bromista (y, en efecto, por ambas cosas lo tuve hasta que una vez me demostró que no era eso), al principio no ocurrió nada. *Fama* no ofrecía dificultad ninguna aparente, allí estaba, *Fama*, noticia que corre de boca en boca // rumor, voz pública, etc., todo era averiguar, qué fácil, lo que venía

después y elegir la apropiada acepción; la siguiente palabra, *est*, no la encontró en el diccionario; debía de tratarse de un verbo; echó mano de una gramática de cuarto curso de bachillerato, pero antes de abrirla ya tenía la respuesta, entendía, y al mismo tiempo la música del *Anónimo* sonó extraña, algo inimaginable, de todo punto inimaginable; de pronto, como si algo se hubiera abierto, algo que había estado hasta allí bloqueado en alguna parte de su cerebro, siguió escribiendo con lentitud y cuidado *etiam Hannibalem, annorum ferme novem...* (luego, cuando comparó su texto latino con el que figuraba en la edición de la Librairie Hachette advirtió ciertas diferencias que al principio le confundieron y después le maravillaron apaciblemente como maravilla un final previsto, pero a pesar de todo sin completa seguridad y que en efecto sucede tal como esperábamos, porque): comenzar aquel libro XXI, se dijo, era sólo un paréntesis en su vida como los otros; siempre que llegaba a Venecia a pasar unos días con la *familia*, en el intervalo entre uno y otro viaje, la calma de la ciudad, el sol de la tarde —que miraba ponerse ahora dejando brevemente rojo los canales— le incitaban a desmenuzar por escrito las reflexiones fruto de sus pesquisas, aunque sabía que aún no era llegado el momento: había tanto que desentrañar, tanto que desmitificar, tanto y tanto necesitaba castigar su estilo (su elocuencia era tan escasa como sus conocimientos); imaginaba —ahora, mientras miraba el sol ponerse y ennegrecer los canales de Venecia— una obra grande, ambiciosa, precisa, que enseñara al pueblo, narrados con severidad su origen y medios, inculcarles ciertos valores o escrúpulos morales. Configuraba una prosa tersa como el agua y también moldeable como el agua; dura a la vez, precisa y relampagueante, insólita; todo eso llegará con el tiempo, debo relegar mi tarea hasta encontrarme dispuesto, mientras tanto viajo y viajo, miro y miro, hago borradores; una tarde, seguramente como ésta, con sol rojo sobre los canales, o quizá distinta, con niebla en el jardín, vista a través de la ventana, pero seguramente con una misma rosa en la que pueda poner mis ojos, empezaré a escribir de nuevo —y acaso definitivamente— este libro XXI, habrá muchas cosas que rectificar en los hechos, que ajustar en el estilo, pero por fin la historia quedará escrita y mi pueblo sabrá. Entonces, ¿qué haré con todo esto?, me pregunta él, incrédulo cuando yo le aseguro que Roma ya no existe.

LAZARO SANTANA

Dulcinea, 47, 2.º, E
MADRID - 20

ERNESTO CARDENAL: DE GRANADA A GETHSEMANY (1925-1957)

1. INFANCIA EN LEON

Nacido en Granada, Nicaragua, el 20 de enero de 1925, Ernesto Cardenal pasó la infancia en León, cuna de su familia paterna. Cerca de la casona colonial opuesta a la de las *cuatro esquinas*, donde había transcurrido la de Rubén Darío, habitaba otra de igual arquitectura que él mismo ha evocado:

> *Yo vivía en una casa grande junto a la Iglesia de San Francisco*
> *que tenía una leyenda en el zaguán que decía*
> *AVE MARIA*
> *y rojos corredores de ladrillos de barro,*
> *viejas tejas rojas,*
> *y ventanas de rejas ensarradas,*
> *y un gran patio angustioso en las tardes sin aire*
> *con un alcaraván triste que cantaba las horas,*
> *y una tía blanca en el patio rezando el rosario...* (1)

Vinculada a un pasado lúgubre y noctámbulo, con su literatura oral de aparecidos y ánimas en pena, entre campanas y clarines de cuartel, calles empedradas y ángelus, su niñez transcurría en la ciudad más tradicionalista de Nicaragua, experimentando casi la misma vivencia de Darío, que, en cierta medida, ha sido la de muchos nicaragüenses. En ese ambiente comenzó a escribir versos y los primeros —que fueron para la tumba del propio Darío— hablaban de «las campanillas de las rosas»; en una entrevista agrega:

> Mi tía abuela recordaba muy bien cuándo Rubén Darío había llegado de París y ella era una muchacha; me decía que por ese tiempo acababa de llegar la moda de la crinolina, y Rubén se extrañó de ver que en León ya no se vestían las muchachas a la moda colonial. A ella nunca le gustó la poesía de Rubén, por-

(1) «León», en Ernesto Cardenal: *Antología*. Selección y prólogo de Pablo Antonio Cuadra. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1971, p. 73.

> que decía que era muy moderno... Yo tenía once años, y leía a Rubén, y ella esperaba que yo alguna vez le hiciera entender la poesía de Rubén (2).

Con los Hermanos de las Escuelas Cristianas iniciaba sus estudios y era testigo de una escena que no olvidaría jamás: al pasar por la antigua casa de Darío, vio a un loco de ojos azules y barba rojiza que, atado a una cadena, se asomaba desde el final de un corredor oscuro; este fue su primer contacto personal con un poeta, uno de los grandes de su país: Alfonso Cortés (3).

2. EL POETA ENAMORADO DEL AMOR

Luego se trasladó a Granada, al colegio Centroamérica de los jesuitas, centro en el que se habían formado algunos integrantes del movimiento nicaragüense de vanguardia, como sus parientes cercanos José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, a quienes enseñaba sus poemas. Pero el maestro que le guió esos años fue su profesor de Literatura, el poeta español Angel Martínez Baigorri, S. J., orientador también de sus compañeros de promoción (4).

El viejo grupo vanguardista se había dispersado y la actividad de sus promotores principales se canalizaba en los *Cuadernos del Taller San Lucas*. Incorporado a la Cofradía de Escritores Católicos del mismo nombre, Cardenal participaba en las tertulias animadas por el ingenio conversacional de Coronel Urtecho. Este refería su *amor*, cuya presencia obsesiva abundaba en los poemas que entonces escribía, analizados también por el citado conversador quien, además de alentarle, le aconsejaba:

> Sus versos están llenos de parejas, de abrazos, de cabelleras, de rostros ávidos, de bocas húmedas y entreabiertas... Recuerde mi consejo. Lea *Las sirenas a Cherinto*... De usted puede dudarse

---

(2) Caupolicán Ovalles: «Entrevista con Ernesto Cardenal» *(Cal*, núm. 34, Caracas, 1964). Posteriormente la citaremos de esta forma: *Ovalles-Entrevista*.

(3) Esta experiencia de su infancia fue tan determinante que más tarde dedicaría varios trabajos a la obra de Cortés, logrando además transmitir esa pasión a Tomás Merton, profundo admirador del poeta vesánico de Nicaragua. En el estudio preliminar de una antología, por ejemplo, Cardenal afirmó que Cortés «era uno de los más grandes poetas de la lengua castellana» y, en la entrevista citada, que se trataba de «uno de los poetas surrealistas más grandes del mundo».

(4) En esa misma antología —cuyos datos bibliográficos detallaremos luego— dice nuestro poeta que el padre Angel está ligado a la poesía nicaragüense por la presencia de la naturaleza nicaragüense en su poesía y *por haber despertado más que nadie una nueva generación en su clase de Literatura en el colegio de jesuitas, y con su gran ejemplo poético sobre todo* (p. 89). Por lo demás, la española Emilia Ruiz de Suazo prepara una tesis doctoral sobre la vida y obra de su compatriota.

todo, menos que sea poeta... Entre más suyo sea un poema será más poético, pero es necesario que usted no dude de usted, porque entre más pierda la fe será menos poeta usted y sus poemas menos poéticos. Y si pierde por completo la fe se convertirá en un burgués, que es un condenado estético (5).

Desde la adolescencia, por tanto, el poeta vivía entregado al *amor*, primero al de varias muchachas y luego al de una en especial: la de su primer libro organizado e inédito, *Carmen y otros poemas*, escrito entre 1943 y 1945, antes y un poco después de bachillerarse. Esos poemas, desde luego, estaban impregnados de influencias visibles, por ejemplo, las de Pablo Neruda y Saint John Perse; mas su actitud esencial era auténtica: *Quisiera desbordarme como un río, / salir lejos de mí, furiosamente, / como el agua de los locos manantiales*, decía en uno de ellos (6). En otro afirmaba una compenetración amorosamente panteísta:

> ..estamos unidos a las raíces de todo lo que existe / y una sola sustancia oscura fluye debajo de nosotros; / y su oleaje subterráneo penetra hasta mi copa más alta / trayendo la muerte y el clamor de la guerra desde el confín del mundo. / ¿Y cómo escapar si su marea me acosa más de cerca que mi sangre / y hay un sexo misterioso que me une con el fondo de la tierra?» (7).

Ese mismo poema era nocturno y torrencial:

> Con el oído de la noche, en el agujero sombrío de la noche, / como en un teléfono negro que llega desde el fin de la tierra, / escucho las voces desconocidas de una garganta de sombras / y siento la sorda respiración de las cosas que duermen; / respiración que a veces me suena a un estertor de agonía.

Y en todos presidía su «enamoramiento del amor», como llamaba Coronel Urtecho a su obstinado fuego.

3. LA «GENERACION DEL 40»

Pero él no surgió literariamente sólo, sino que pertenecía a la «Generación del 40», una de las promociones más renovadoras de la poesía nicaragüense, originada del ya citado movimiento de vanguar-

(5) Carta de Coronel Urtecho fechada en Granada, Nicaragua, el 25 de octubre de 1943.

(6) «Mejor morirse», perteneciente a *Carmen y otros poemas*, cuyos originales guarda en su archivo Enrique Fernández Morales.

(7) «Este mundo», que, con el anterior y otros sin títulos, figura en esa misma colección amorosa, al igual que «Poema para soñar con Carmen» e «Inmortal amor». Pero también se conservan en manuscrito otros poemas colegiales suyos escritos antes de los enumerados: «Amanecer», «Con la luna llena» —ilustrado con un dibujo— y «La casa de Cristo», los tres de 1940, o sea, de los quince años.

día. Reconociendo a los verdaderos continuadores de Rubén Darío, principalmente a los «dos grandes»: Azarías H. Pallais y Alfonso Cortés, y al inmenso Salomón de la Selva (8), ese movimiento estableció un orden poético nuevo después de abolir el pasado poético inmediato y asimilar las corrientes europeas de vanguardia y la *new american poetry*. Tal «generación» no encontró nada que destruir, labor que le habían facilitado sus antecesores; de manera que sus miembros se entregaron con plenitud al oficio.

Así se dieron el caso de sabiduría de Ernesto Mejía Sánchez (1923) y la poesía como creación de belleza de Carlos Martínez Rivas (1924), y comenzó a gestarse la *inteligibilidad poética* de Cardenal por llamar de alguna manera, con la perspectiva falsa de toda clasificación, a las tendencias estilísticas predominantes en sus obras respectivas. Sin embargo, después de haber llegado a resultados tan disímiles, tuvieron un punto de partida común y generacionalmente distintivo: la actitud epigramática ejercitada por los tres, pero con mayor amplitud y prioridad cronológica por Martínez Rivas, la cual los otros dos llevarían después a la poesía de protesta política.

No obstante, es necesario señalar que, a fines de la década de los cuarenta, Mejía Sánchez y Martínez Rivas —más que menos— ya se habían realizado poéticamente; Cardenal, por el contrario, se hallaba aún buscándose a sí mismo: de Granada se había marchado a México, donde seguía escribiendo dentro de la misma atmósfera de *Carmen y otros poemaa*, aunque más elaborada y con mejores resultados:

> Cómo no decir que te odio, glacial arcángel luminoso, / flotante niebla lívida de mi pensamiento, / fantasma que me asedia y no toco, / nube de nieve, / cuerpo de hielo inmortal, siempre presente, / cómo no decir que te amo (9).

Continuaba siendo nocturnal y desbocado:

> Pensar que fueron en vano generaciones de novias, / los pechos zozobrantes que el amor hinchara, / que navegan en los brazos hacia el otro cementerio, / y el arrullo de animales que no saben que se aman / y tanto amor acumularon para una noche tuya, / mas no hay conmigo esta noche otra mujer que la lluvia (10).

---

(8) Un análisis estilístico de uno de sus grandes poemas, *Evocación de Horacio*, ha aparecido en España: «Horacio en Nicaragua, o la lengua culta de Salomón de la Selva» *(Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, Universidad Complutense/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972, pp. 195-206), firmado por el nicaragüense Eduardo Zepeda-Henríquez.

(9) «Amor irremediable» *(Letras de México*, México, año IX, vol. V, núm. 125, 15 de junio, 1946, p. 291).

(10) «Égloga insondable» *(ibid.)*.

4. LA ETAPA MEXICANA (1943-1947)

De esa etapa mexicana data su curioso «sistema» de escribir: apagada la luz, construía los poemas mentalmente como una oración y luego la encendía para trasladar al papel su inspirada fecundidad. No podía contener la afluencia verbal de su fuente nocturna:

> ... a dónde vamos, pregunto, en este barco prófugo, / tanta flor a la deriva, tanta estrella en derrota, / y nada sostiene mi cuerpo, de noche no lo siento / flotando en un lecho náufrago en el vacío, / pero si fueras al menos eterna por un minuto, / esta carne que te mira no moriría acaso (11).

Llamaba la atención, pues, su libertad «huguesca», abundante en imágenes y comparaciones:

> El arpa de tus pechos fluye sonora en la sombra; / tu pelo melodioso es *como* un pinar al viento, / y cielo abajo la luna es *como* una piel que brilla, / *como* si el cuerpo más claro llorara entre mis manos (12).

Convencido de su búsqueda continua e insatisfecha, Cardenal enviaba esos trabajos a su segundo maestro, Coronel Urtecho, recibiendo siempre las oportunas y necesarias apreciaciones: «... espero mucho de su poema, cuyo principio me manda. Pero trabájelo, exíjale mucho... no se llame a engaño..., no escape al amor por las ideas..., sino que realice el amor en la vida y en el arte, en *su* vida y en *su* arte. No dejándolo ir por *chimeneas intelectuales u oníricas*, sino *aclarándolo* (13), amasándolo, asimilándolo, concretándolo en su experiencia y en su obra» (14). Y aprovechando estas palabras, tramó dos poemas más —bastante largos— que culminaron su primera etapa: «La ciudad deshabitada» (1946) y «Proclama del conquistador» (1947). Editados en plaquet, como separatas de dos revistas de prestigio, *Cuadernos Americanos* y *Revista de Guatemala*, ambos tienen su importancia dentro del desarrollo de la poesía centroamericana, como veremos más adelante.

Aparte de su obra personal, proseguida por «Este poema lleva su nombre», el poeta estudiaba Filosofía y Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México y era discípulo del mexicano Julio Torri

---

(11) «Amor que pasa y no vuelve» *(ibid.)*.

(12) *Ibid.* La revista *Letras de México* fue localizada en la Hemeroteca Nacional de México, D. F., en abril de 1969.

(13) El subrayado es nuestro.

(14) Carta de Coronel Urtecho fechada en San Francisco del Río, Departamento de Río San Juan, Nicaragua, el 27 de febrero de 1945.

y, sobre todo, del gran humanista hondureño Rafael Heliodoro Valle, maestro asimismo de Ernesto Mejía Sánchez, con quien Cardenal dialogaba largamente sobre poesía (15). Uno de sus condiscípulos, el escritor Wilfredo Cantón, ha detallado esos días de formación intelectual y literaria:

> Recuerdo al Ernesto Cardenal adolescente que llegó a México; era frágil y tímido, pero a su timidez se mezclaban extrañamente el atrevimiento y la pasión. Don Rafael Heliodoro Valle, que era como el cónsul general espontáneo de Centroamérica, le agregó a su pequeña corte, en la que figuraba también otro nicaragüense: Ernesto Mejía Sánchez; algunos guatemaltecos: Otto Raúl González, Augusto Monterroso; un salvadoreño: Salvador Guandique, y quién sabe cuántos más, hasta algunos mexicanos, como Pedro Guillén, Salvador Pineda y yo.
>
> Don Rafael nos hacía acompañarle por la ciudad, que describía con amor y sabiduría; cada calle, casa, esquina, alguna vieja casa, ciertas iglesias olvidadas, él las poblaba de recuerdos curiosos y de anécdotas, de personajes; era la crónica viva de una ciudad que amó con desinterés ejemplar y que, como a los muchachos de que gustaba rodearse, le había deslumbrado en plena juventud, marcándolo con las cicatrices que imponen los amores, las amistades, las decepciones, los triunfos.
>
> También nos arrastraba con su peculiar euforia a algunas de las muchas fiestas a las que era invitado; y no pocos fueron los titubeantes amaneceres que vieron a Cardenal víctima de los excesos alcohólicos que todos compartíamos, tambaleante, más melancólico que extrovertido, con una náusea incontenible que era mucho más que una reminiscencia del existencialismo que por entonces comenzaba a llegarnos de Europa.
>
> Y las interminables discusiones de aquel café de la Facultad de Filosofía, en un casi sótano del viejo edificio de Mascarones, alrededor de una mesa hipnótica que nos arrebataba a nuestros maestros —Jiménez Rueda, Lánez, Usigli—, entre otras razones porque se adornaba con la sonrisa y la inteligencia de Rosario Castellanos y de Dolores Castro (16).

Por otro lado, Cardenal seguía al pie de la letra los consejos de Coronel Urtecho: «He leído *Las sirenas a Cherinto*, aquí sólo, en la intimidad de mi cuarto, mientras que lejos resonaba un mar», afirmaba en una carta dirigida a Pablo Antonio Cuadra (17), quien pronto lle-

---

(15) Comunicación del propio poeta durante los días que convivimos en Solentiname, en mayo de 1967. A estas informaciones aludiremos más adelante con la abreviatura *Comsolen 67*.

(16) Wilfredo Cantón: «Imágenes de Ernesto Cardenal» (*El Centroamericano*, León, año LI, núm. 14.653, domingo 7 de abril, 1968).

(17) Citado por el mismo Cuadra en su ensayo *Sobre Ernesto Cardenal*. Sobretiro de *Papeles de Son Armadans* Madrid, Palma de Mallorca, núm. CLXXXVII, octubre 1971, p. 15.

Ernesto Cardenal, en Gethsemany

garía a México a establecer con él una empresa que planeaba editar en libros de bolsillo una *Suma* de la Devoción Guadalupana, una selección de chistes, otra de cuentos hispanoamericanos, *La Vorágine*, del colombiano José Eustasio Rivera, las narraciones de Edgar Allan Poe y un libro sobre el toreo (18). Revisados por Coronel Urtecho desde Granada (19), estos planes abarcan a Mejía Sánchez, autor de la idea de reeditar *Los raros* de Rubén Darío con una selección de cada uno de ellos. Nada efectivo, sin embargo, salió de todo eso (20).

5. LA NUEVA POESIA NICARAGÜENSE

Mientras tanto, el poeta terminaba la maestría en letras españolas en la UNAM, para lo cual había preparado más de un centenar de cuartillas con el título de «Ansias y lengua de la nueva poesía nicaragüense» (1946), que, según sus propias palabras, fueron «publicadas en México con un fin universitario y en una forma confidencial, casi de mimeógrafo» (21). Pero, ampliadas y corregidas, sirvieron de introducción a la antología *Nueva poesía nicaragüense* (22) que dio a conocer, por lo menos en España, la existencia de una excelente continuidad poética en el país de Rubén Darío (23). Primer estudio digno del tema por su amplitud, seriedad y dominio —recordemos que originalmente era una tesis de grado—, reunía un *corpus* crítico bastante acertado, reflejaba en parte las opiniones de sus maestros *vanguardistas* y aun conserva intactas algunas de sus valoraciones, no obstante cier-

---

(18) Carta de Coronel Urtecho dirigida a Cardenal, en México, fecha el 19 de octubre de 1946.

(19) En la carta de la nota precedente, escrita en dicha ciudad, hay una disquisición sobre la literatura como «*una necesidad libre, una apetencia arbitraria, enteramente* aeconómica o extraeconómica, que no pueden crearla los mercaderes y economistas, sino solamente escritores, los poetas y artistas... Para nosotros, la cuestión ha de consistir perpetuamente en saber qué es *lo bueno* para el pueblo, que no es precisamente lo que el pueblo quiere, sino que es lo que nosotros descubriremos pensando en el pueblo, sin dejar de ser nosotros, poniéndonos en lugar del *pueblo por lo que tenemos de común con el pueblo*».

(20) Así lo confirma Pablo Antonio Cuadra en su carta fechada en México, D. F., el 27 de diciembre de 1947.

(21) Página 11 del estudio preliminar de la antología que citaremos en la próxima nota. El remitente de la carta anterior —la de la nota 20— conserva un ejemplar de esa reducida edición universitaria.

(22) *Nueva poesía nicaragüense.* Introducción de Ernesto Cardenal. Selección y notas de Orlando Cuadra Downing (Madrid), Seminario de Problemas Americanos, 1949, 848 págs.

(23) La carta de la nota 20 indica que Cardenal, en los últimos días de 1947, aún no había redactado uno de los ensayos imprescindibles de su introducción: el de Salomón de la Selva. Refiriéndose al último, Cuadra le decía: «...necesito tu trabajo sobre él, que falta en tu tesis»; hasta que apareció al año siguiente con el título «Salomón de la Selva: el soldado desconocido» en la revista *Rueca* (México D. F., núm. 18, verano, 1968, pp. 12-19), fue incluido en la *Nueva poesía nicaragüense*, op. cit., pp. 34-42, y reimpreso en *Azul*, Managua, enero 1952, pp. 5 y 8.

tas arbitrariedades explicables por la juventud del autor y justificadas por el carácter de la propia obra (24).

Su «ligera revisión», pues, la integraban un punto de partida literario e histórico («El viaje a nado», de Rubén Darío), dos exégesis («Alfonso Cortés» y «Azarías H. Pallais»), una presentación parcial («Salomón de la Selva»), un resumen interesante («El grupo de vanguardia»), tres ensayos bastante completos («José Coronel Urtecho», «Pablo Antonio Cuadra» y «Joaquín Pasos»), un justo reconocimiento a su primer maestro Angel Martínez y un panorama de su propia promoción y de los poetas *novísimos* en esos días («Presente y porvenir»). En este último analizaba la poesía inicial de sus compañeros Ernesto Mejía Sánchez (1923) y Carlos Martínez Rivas (1924), lejos de la

> excesivamente enrarecida y aérea de Juan Ramón Jiménez y del invisible puritanismo estético de la poesía pura, desinfectada, y lejos también de esa otra poesía ciega y mineral, de subsuelo de lamosa composición química, de raíces, la poesía atrofiada y de topo de Neruda (25).

pensaba que la nueva generación poética de España e Hispanoamérica sería «más de orden e integración que de innovación» (26) y, refiriéndose a Fernando Silva (1927), Raúl Elvir (1927) y Ernesto Gutiérrez (1929), promoción inmediatamente posterior a la suya, concluía:

> Con ellos, la poesía nicaragüense, que comenzó con el viaje a nado de Darío, se abre otra vez a nuevas aventuras y nuevos viajes. Hemos visto que, a través de ella, existe una misma inquietud de viajes. El gran anhelo mítico del Estrecho Dudoso la cruza de parte a parte como una arteria de angustia: el intemporal y desasido de todo, Alfonso Cortés; Pallais, que vive en Brujas de Flandes; Salomón de la Selva, añorando en inglés la ciudad tropical; los viajes inolvidables de Joaquín (Pasos); Pablo Antonio (Cuadra) con su gran *deseo de abarcar con un brazo de mar las islas que otros navegantes han poseído*. Finalmente, los novísimos ya empiezan a traer también el mismo mensaje de éxodo. La nueva generación se inicia con un viaje otra vez. Con ella otra vez en el mismo de partida de Rubén, en una tierra de tránsito... Punto de partida y punto de regreso (27).

---

(24) Deliberadamente, el antólogo Orlando Cuadra Downing decidió elegir «mucho de pocos», y no viceversa. Pero aclaró su criterio al afirmar que en una antología que reuniera poco de muchos, «*es decir* —son sus palabras— *en un florilegio donde no se llevaran las normas de selección que aquí nos hemos impuesto, debería ser acogida la obra, escasa pero muy digna, de José Román, Luis Alberto Cabrales (quien ha dejado de escribir poesía desde hace diez años), Manolo Cuadra y Edgardo Prado*» (*Nueva poesía nicaragüense*, op. cit., pp. 289-290).

(25) *Ibid.*, p. 94.

(26) *Ibid.*, p. 93.

(27) *Ibid.*, p. 99.

6. EN NUEVA YORK (1947-1949)

A finales de 1947, no sin ir a Nicaragua por una temporada (28), Cardenal se dirigó a Nueva York a buscar su rumbo poético. Matriculado en la Universidad de Columbia, estudiaba literatura inglesa con los escritores Lionel Trilling, Karl van Doren y la poetisa Babete Deuth, tres de sus profesores. Primero vivía, dentro del área universitaria, en el último piso de un edificio de doce, rodeado de libros y revistas, imágenes mexicanas pintadas sobre lata y guacales nicaragüenses colgados en las paredes, con su máquina de escribir y una pequeña radio, como se le recuerda en unas páginas magistrales (29), y, luego, en la *Internacional House*, donde ocupaba otro pequeño cuarto en el sexto piso desde el cual se miraban

> lotes de verde césped de un parque en que jugaban niños acompañados de sus madres y paseaban parejas enamoradas, muchas veces muchachas de la misma International House, algunas de ellas amigas del poeta (Cardenal), como una hindú llamada Cossum, vestida a la manera de su país y con misterioso lunar negro en mitad de la frente; Cristina, una hawayana de piel amarilla y ojos azules, o la noruega Lilliam, que en el invierno capitaneaba las batallas de nieve en ese mismo parque, en el que siempre se veían desde las ventanas palomas revoloteando sobre la yerba (30).

Como se ve, permanecía entregado a las muchachas después de recibir el impacto de los primeros días: Cantón volvió a encontrarlo allí aturdido por la enorme ciudad, viéndolo todo, empeñado en profundizar los secretos del tráfago y la razón de aquella urgencia. *Caminamos por la Quinta Avenida* —recuerda—, *Broadway, por Central Park; visitamos los museos magníficos, grabamos a dos voces un disco que registraba nuestras impresiones (y quién sabe si existe)* (31).

Si esos testimonios orales desaparecieron definitivamente, no tuvo el mismo fin la presencia neoyorkina fijada en uno de sus poemas:

---

(28) A principios de ese año se hallaba en su país. Así lo refiere un poeta de la promoción inmediatamente posterior a la suya: «...entre el 7 y el 20 (de enero del 47) *...me encontré en Managua a Ernesto Cardenal quien me contó...*» (Ernesto Gutiérrez: *Los tres veces que vi a Joaquín Pasos*, en «Cuadernos Universitarios», León, Segunda Serie núm. 7, septiembre 1972, p. 121).

(29) José Coronel Urtecho: *Rápido tránsito* (Al ritmo de Norteamérica). (2.ª ed.). Nota preliminar de Pedro Laín Entralgo. Madrid, Aguilar, 1959. (Ensayistas hispánicos), pp. 129-130 correspondientes al capítulo 5: «Memorama de Gotham».

(30) *Ibid.*, pp. 130-131.

(31) Wilfredo Cantón: art. cit.

Me despertaron los rayos
como un ruido de mudanzas y rodar de muebles en un piso de arriba
y después como millones de radios
o de trenes subterráneos
y parecía que venían todos los rayos del mundo
a los pararrayos de los rascacielos de Nueva York
y corrían desde la Catedral de St. John the Divine hasta el edificio del [Times... (32).

Mas durante los dos años que el poeta estuvo en los Estados Unidos únicamente escribió tres poemas (33) y un olvidado estudio (34), prefiriendo asimilar a fondo la poesía norteamericana; para ello aprendía inglés, el cual ya dominaba antes de abandonar Nueva York, donde experimentaba, en general, el *life american way.* Pero también visitó en abril de 1948, acompañando a Coronel Urtecho, algunos *santuarios* de Nueva Inglaterra (35); asimismo, frecuentaba la Gotham Book Mart, librería de autores modernos dirigida por Frances Steloff, quien una vez le invitó a un *cocktail-party* en honor de la poetisa inglesa Edith Sitwell y al cual asistieron figura como Marianne Moore, W. H. Auden y Tennessee Williams (36).

Los poemas aludidos arriba, titulados «Raleigh», «Las mujeres nos quedaban mirando» y «Omagua», obedecían al intenso deseo de encontrar su expresión personal; el primero se lo envió a mediados de 1949 a Carlos Martínez Rivas, en París (37); el segundo se llamaba originalmente «Nicoya» (38), y al tercero no quiso darle la extensión planeada (39). Al envío referido acompañaba, naturalmente, una carta en que Cardenal pedía consejo a su gran compañero: *... dime, como buen crítico que eres, si tiene* («Raleigh») *buen efecto. O defecto. Necesito saber esa crítica. Hazlo...* (40). Así, mientras ejercitaba con

---

(32) «Estrella encontrada en Park Avenue», en *Antología.* (San José, Costa Rica). Editorial Universitaria Centroamericana (1972), p. 201.

(33) COMSOLEN 67.

(34) «Salomón de la Selva: el soldado desconocido» a comienzos de 1948. Sobre su inmediata publicación y las siguientes, véase la nota 23.

(35) Las casas de Henry Wadsworth Longfellow y Robert Frost, en Cambridge, el cementerio de la misma ciudad (donde están enterrados, además del autor de *Hiawatha,* James Russell Lowell, Oliver Wendell Holmes y Amy Lowell), la casa de Ralph Waldo Emerson, en Concord, el *Old Manse* o residencia de Nataniel Hawthorne y el *Walden Pond,* tan vital a Henry David Thoreau. Véase José Coronel Urtecho, op. cit., pp. 179-225, o sea todo el capítulo 7: «Peregrinación relámpago».

(36) *Ibid.*, pp. 142-147.

(37) «Te mando este poema recién hecho», escribía Cardenal en Nueva York el 16 de junio de 1949.

(38) COMSOLEN 67.

(39) *Ibid.*

(40) Carta citada en la nota 36.

inseguridad su aprendizaje poético, preparó el inevitable viaje a Europa: *Me han dado la beca para España* —decía en esa misma carta—, *para septiembre. Pienso ir, pero por poco* (tiempo) (41).

7. EN ESPAÑA (1949-1950)

De paso por París, el autor de esos pocos poemas llegó a Madrid al iniciarse octubre de 1949. Aquí se le conocía, ante todo, como crítico: la antología *Nueva poesía nicaragüense*, prologada largamente por él (42), tenía seis meses de haber aparecido (43) y por eso se le asociaba a ella (44). El 14 del mes y año citados ingresaba en el Colegio Mayor Hispanoamericano de Nuestra Señora de Guadalupe (45), y a las pocas semanas, según carta de Martínez Rivas, ya había dado una lectura (46).

El mismo remitente le solicitó en esa ocasión «Raleigh» y «otras dos cosas anteriores» (quizá «Las mujeres nos quedaban mirando» y «Omagua») para la revista *Sur* de Buenos Aires (47). Octavio Paz, desde París, había ofrecido enviar a dicha revista textos de Cardenal, cuyos poemas no le eran extraños: nos referimos a los de su etapa mexicana. Textualmente, pues, le informaba su compatriota:

> Paz es de mis buenos amigos, y se ha portado muy gentil y caballerosamente conmigo. Me habla mucho de ti. Yo le conté que habías pasado por París, y me reclamó porque no le habías visitado. Yo le dije que en ese tiempo (ya iniciado el segundo semestre del 49) yo no le conocía y que tú posiblemente ignorabas que él se encontraba aquí. Me preguntó qué hacías; que le había gustado lo que conoció tuyo en México, y, sobre todo, le habías parecido personalmente valioso (48).

---

(41) Carta citada en la nota 36.

(42) Página 11-99 de esta obra, citada íntegramente en la nota 22.

(43) Su colofón dice: «Terminóse de imprimir este libro de la colección poética 'La encina y el mar', editada por el Seminario de Problemas Hispanoamericanos, el día 26 de mayo de 1949, en la imprenta de la Editorial Escelicer, S. L., Canarias, 24, Madrid. Laus Deo».

(44) Es lo que afirma el único escritor español que ha recordado sus días en el Madrid de entonces: «...un Madrid sórdido, sin turistas y con cartillas de racionamiento» (José Agustín Goytisolo: *Los poemas de Ernesto Cardenal*, en «Libre», París, núm. 3, marzo-abril-mayo 1972, p. 128).

(45) Véase su carnet conservado en el archivo del Colegio Mayor.

(46) «Debiste haberme contado detalladamente las circunstancias de tu recital», le escribía desde París el 19 de enero de 1950.

(47) «Siempre es bueno que aparezcan tus poemas en *Sur*, creo yo y, sobre ello, recibirás posiblemente algo de dinero. No importa si vas a publicarlos en *Cuadernos* o revistas españolas. América es casi otro mundo. Es como publicarlos en dos idiomas: edición española, edición americana. Están tan lejos una de otra: «Cuadernos Hispanoamericanos» y «Sur». *(Ibid.)*.

(48) *Ibid.*

Pocas fueron las huellas de Cardenal en su corta estadía en España: por limitarnos a las bibliográficas, señalemos sus tres primeras colaboraciones españolas: una breve nota sobre *The white goddes*, libro del poeta y novelista inglés Robert Graves (49), un comentario sobre *The ingenious gentleman don Quixote de la Mancha*, primera traducción al inglés del Quijote en el siglo XX, y primera también de un norteamericano publicada en los Estados Unidos, realizada por Samuel Putnam (50); y, muy bien ilustrado, el poema que hasta esos momentos mejor le representaba (51). Todas, en fin, procedían de sus años neoyorkinos. De aquí que al final del comentario sobre *El Quijote* relacionara a España con los Estados Unidos:

> Podemos profetizar que, gracias a Don Quijote y a su buen traductor, Mr. Putnam —que, dicho sea de paso, es un ex-comunista—, habrá un mejor conocimiento y comprensión, desde hoy en adelante, del pueblo norteamericano hacia España: en la figura de Don Quijote los norteamericanos podrán ver encarnados sus más genuinos ideales democráticos. ¿Y no es una buena cosa el que España —gracias a la obra amorosa de diecisiete años de Mr. Putnam— brinde al pueblo norteamericano, en esta hora de seriedad y grave preocupación internacional para él, lo que ningún otro pueblo está en condiciones de brindarle: risa, una gran risa española de desengaño y optimismo, cristiana y humana? (52).

8. «EL HILO AZUL» (1950-1953)

En julio de 1950, Cardenal estaba en Managua, donde residiría habitualmente hasta mediados de 1957: siete años, comprendidos entre los veinticinco y treinta y dos de su edad, decisivos para su vida y obra. Recién llegado, cuando se publicaba el último número de los *Cuadernos del Taller San Lucas* (53), dio los primeros pasos para fundar una librería, y con ese fin Coronel Urtecho le enviaba indicaciones especiales (54).

No sabemos con exactitud cuándo se fundó «El Hilo Azul», pero en agosto de 1951 ya funcionaba (55), y dos meses más tarde ya había editado el primer título de su serie «Poesía de América»: *Lincoln de*

---

(49) «La diosa blanca» (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 13, enero-febrero 1950, pp. 175-177).

(50) «Don Quijote en Norteamérica» (*Ibid.*, pp. 185-186).

(51) «Raleigh» (ibid., 14, marzo-abril 1950, pp. 315-320).

(52) Página 176 del art. cit. en nota 49.

(53) El 5 terminado de imprimirse en la Editorial «La Prensa», Managua, el 30 agosto de 1950.

(54) Hay una carta de éste sin fecha, dirigida desde San Carlos, dándole consejos al respecto.

(55) Según carta de Coronel Urtecho, fechada en San Carlos el 27 de agosto de ese año.

los poetas (56), selección que constaba de catorce poemas: cuatro de Walt Whitman, dos de Stephen Vincent Benet, y otros dos de Rosemary Benet y los seis restantes, respectivamente, de Edgar Lee Masters, Edwin Markham, Witter Bynner, Carl Sandburg, John Gould Fletcher y Vachel Lindsay; traducidos por Coronel Urtecho y Cardenal, tenían por tema común la memoria de Abraham Lincoln, la figura más poética y heroica de la historia de los Estados Unidos (57).

(Ambos traductores iniciaban la tarea conjunta que, prolongándose durante varios años, daría su mayor fruto en una antología de la poesía norteamericana aparecida en la década de los sesenta. Uno de ellos ha relatado las circunstancias de su preparación: *Cuando regresé a Nicaragua* —dice Cardenal en otra entrevista—, *Coronel entonces me propuso que hiciéramos una nueva antología de la poesía norteamericana, ampliando la que él había hecho* (58). *Estuvimos trabajando en ella* —continúa— ... *Varias veces fui a la finca de José Coronel, en el río San Juan, donde ha vivido desde hace más de treinta años, y allí en largas temporadas, traducíamos en común, o revisábamos las traducciones que yo había hecho)* (59).

Pero el «Hilo Azul» no sólo divulgó poetas norteamericanos, sino que dejó la más acertada antología de Alfonso Cortés (60) y la primera muestra representativa de Pablo Antonio Cuadra (61), rindió homenaje a un recordado maestro de su director, Rafael Heliodoro Valle (62), y consolidó a dos poetas jóvenes, Fernando Silva y Ernesto Gutiérrez, publicando los libros iniciales de cada uno (63).

9. LA VETA «AMERICANA»

El editor de esa serie, por su parte, seguía trabajando el mismo tipo de poema iniciado en Nueva York; de esta manera elaboró un ex-

(56) Según otra carta del mismo Coronel Urtecho, del 17-X-51, acusando recibo de un ejemplar.

(57) *Lincoln de los poetas*. Selección y traducción de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal. Managua. «El Hilo Azul», 1951. 39 págs. (lleva una introducción firmada por «El Hilo Azul», pero en la cual reconocemos la prosa de Cardenal).

(58) Aludía a la de Coronel Utrecho, concluida a finales de 1946 y publicada en España, 1948. Oportunamente la citaremos con detalle.

(59) Mario Benedetti: «Ernesto Cardenal: Evangelio y Revolución» (*Casa de las Américas*, La Habana, Año X, núm. 63, noviembre-diciembre 1970, p. 175), citada en notas siguientes así: *Benedetti-Entrevista*.

(60) *30 poemas de Alfonso* (1952), con prólogo de Cardenal, como todas las ediciones de «El Hilo Azul». Esta obra ha tenido dos más: una en 1968 y otra en 1970.

(61) *La tierra prometida* (1952), selección de poemas nicaragüenses escritos entre 1929 y 1939.

(62) *Las sandalias de fuego* (1952), otro libro de poemas.

(63) *Barro en la sangre* (1952) del primero y *Yo conocía algo hace tiempo* (1953) del segundo.

tenso poema, «Con Walker en Nicaragua», que obtuvo en 1952 el premio del centenario de Managua (64). Comenzaba:

En una cabaña solitaria en la frontera,
yo, Clinton Rollins, sin pretensión literaria,
me entretengo a escribir mis memorias.
Y mis pensamientos de viejo retroceden:
Las cosas que hace cincuenta años sucedieron...
Hispanoamericanos que he conocido
—a los que he aprendido a querer...
Y aquel olor tibio, dulzón, verde, de Centro América.
Las casas blancas con tejas rojas y con grandes aleros, llenas de sol,
y un patio tropical con una fuente y una mujer junto a la fuente.
Y el calor que hacía crecer más nuestras barbas.
¡Las escenas que hoy vuelven a mi memoria!
Una ola gris que viene borrando los montes
y un sordo rumor de inundación recorriendo la selva
y los aullidos de los monos en la margen opuesta
y después las gotas de gruesos metálicos golpes en los techos de zinc
y corren a quitar la ropa en las barandas de las haciendas
y después la ola gris y el sordo rumor alejándose,
y otra vez el silencio...
Y cómo olía a maleza y el río se coloreaba de clorofila,
y el vaporcito se divisaba allá, tranquilo,
anclado a la sombra de la selva;
y el repentino plazano de la iguana en el agua,
el estruendo de los troncos cayendo,
el disparo distante de un rifle,
una palabra en español que gritan lejos,
la risa de las negras lavando la ropa
y un canto caribe... (65).

A este texto descriptivo, basado en una fuente bibliográfica (66), siguieron otros: «Drake en el Mar del Sur», «John Roach, marinero» y «El bongo mudo bogaba por el río» y «Mr. Squier en Nicaragua», por citar algunos; concebidos de igual manera, todos explotaban su particular veta «americana» descubierta en los Estados Unidos, donde había aprendido a dar categoría poética a varias prosas narrativas. Por eso siguió esta línea, logrando perfeccionarla en «Greytonw», «León», «Los filibusteros» y, especialmente, en «La vuelta a América», un poema sobre Bolívar realizado en gran parte con fragmentos de correspondencia:

(64) Beltrán Morales ha repetido una anécdota sobre dicho premio en su «Carta a Julio Valle-Castillo» (*La Prensa Literaria*, Managua, 8 de agosto de 1971). A este suplemento dominical lo citaremos en adelante con esta abreviatura: *PrensLit.*

(65) *Revista Conservadora del Pensamiento Centroamericano* (Managua, vol. 17, núm. 84-85, septiembre-octubre 1967, p. 87). A dicha revista también la citaremos abreviadamente de esta manera: *R.C.P.C.*

(66) Clinton Rollins: *William Walker...* Managua, Nuevos Horizontes, 1945, 163 págs.

¡El mismo fastidio!
¡Siempre el mismo fastidio!
Estoy cansado de las ciudades de Europa.
Me vuelvo a América.
¿Qué haré yo allí?
... Lo ignoro...
Yo nunca hago proyectos.
Tal vez construya una choza en Venezuela...
¡Ah Fanny du Villars que ha llorado conmigo!
... Recordáis la tristeza cuando me fuí a Viena:
Rodríguez me hablaba de la ciencia,
la libertad de los pueblos,
espantado del Imperio que tuvo en mí mi primer amor.
Le dije: «¡Ah, Rodríguez, prefiero morir!»
Y él: «Sos rico, Bolívar, tenés cuatro millones!»
Yo quería morir.
¡Tenés cuatro millones,
Simón Bolívar!
¿Y eso qué es?
Gasté 150.000 francos en Londres en tres meses.
En Madrid, donde viví como un príncipe...
... Después me dirigí a Lisboa...
Aquel pobre chico Bolívar de Bilbao,
estudioso, metódico, económico,
¡y el Bolívar parrandero de la calle de Vivienne!
¿Y quién soy yo? Yo
sólo sirvo para dar un «cocktail-party»
a algún hombre de genio.
¡Un brillante
de la empuñadura de la espada de Bonaparte!
El pasado que acabo de evocar me abruma.
Dejo la pluma... Estoy bañado en sudor. Salgo al balcón
a respirar el aire de la noche de Cádiz.
Yo soy un hombre distinto a los demás hombres, Teresa.
Tres semanas en París y ya estaba aburrido.
¡Y París no era el lugar para esta vega inquietud!
... Hubiera sido mi culto la gloria...
Este es mi pasado. El presente,
un vacío.
Sin un solo deseo
que deje una huella en la memoria.
¿El futuro?
Sólo los locos calculan las quimeras.
Vuelvo a ver otros hombres y otra tierra.
... Un encanto de los recuerdos de mi infancia
que se desvanecerá sin duda a mis primeras miradas...
Pero el gran emperador acaba de invadir la España
y quiero estar ahora en América y ser testigo
de la repercusión que tendrá esta noticia (67).

(67) Tomado de *El Güegüence* (Managua) 5/6, junio-julio de 1971, p. 16 (sin numerar), que lo reprodujo de una revista mexicana.

10. LA VETA EPIGRAMATICA

Al mismo tiempo, guiado por Ezra Pound, el autor de «La vuelta a América» —poema que elogió Coronel Urtecho (68), quien lo había introducido en ese gran maestro de la poesía moderna en lengua inglesa—, redescubría la veta del epigrama adaptando su forma breve, fina y eficaz que tendría fecunda proyección en la poesía nicaragüense.

Escritos entre 1952 y 1956, unos volcaban el vasto amor que el poeta entregaba a las mujeres, cuyos nombres citados en ellos eran reales: Claudia, Myriam e Ileana, que con otras del primer lustro de los cincuenta figuraban en su vida. Se trataba, pues, de una poesía autobiográfica, propia de una juventud plena, víctima frecuente del despecho amoroso:

Muchachas que algún día leáis emocionadas estos versos
y soñéis con un poeta:
sabed que yo los hice para una como vosotras
y que fue en vano.

Otros atacaban al gobernante que, desde la eliminación del general Augusto César Sandino en 1934, aún absorbía el poder en Nicaragua después de mandar «detrás del trono», dar golpes de Estado, «ganar» las elecciones, poner títeres y reprimir todo conato de rebelión; como eran los primeros poemas en contra de ese régimen fuerte y tenebroso, tenían un carácter clandestino: *Nuestros poemas no se pueden publicar todavía. / Circulan de mano en mano, manuscritos, / o copiados en mimeógrafo...*

Sin embargo, cinco de ellos, al fundir lo amoroso y lo político, gestaban una vivencia ambivalentemente auténtica; por ejemplo, el siguiente:

Hay un lugar junto a la laguna de Tiscapa
—un banco debajo de un árbol de quelite—
que tú conoces (aquella a quien escribo
estos versos sabrá que son para ella).
Y tú recuerdas aquel banco y aquel quelite;
la luna reflejada en la laguna de Tiscapa,
las luces del palacio del dictador,
las ranas cantando abajo en la laguna.
Todavía está aquel árbol de quelite;
todavía brillan las mismas luces;
en la laguna de Tiscapa se refleja la luna;
pero aquel banco esta noche estará vacío,
o con otra pareja que no somos nosotros.

(58) En carta del 26 de enero de 1954 enviada desde Nueva York.: «Lo felicito por su poema a Bolívar. Me gustó mucho. Otra vez le diré las cualidades que le encuentro».

Tales hallazgos el poeta los enviaba al exterior con el rubro *anónimo nicaragüense* para difundirlos como merecían: Mejía Sánchez los publicó en México, y Neruda en Chile (69), pero también se divulgaron en Cuba y Guatemala, a veces con la firma suplantada, como en el caso de uno de sus más logrados:

Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido:
yo porque tú eras lo que más amaba
y tú porque yo era el que te amaba más.
Pero de nosotroa dos tú pierdes más que yo:
porque yo podré amar a otras como te amaba a ti,
pero a ti no te amarán como te amaba yo.

11. LA REBELIÓN DE ABRIL

En un epigrama, Cardenal afirmaba: «Yo he repartido papeletas clandestinas, / gritando: *¡Viva la libertad!* en plena calle / desafiando a los guardias armados. / Yo participé en la rebelión de abril...», aludiendo a su lucha política iniciada con su militancia en un efímero movimiento de jóvenes opositores llamado *Unidad Nacional de Acción Popular* (UNAP). «Hace algunas semanas leí tres o cuatro artículos suyos en *La Prensa* sobre cuestiones unapistas, dos de ellos muy bien escritos, por cierto llenos de pureza y frescura», le escribía Coronel Urtecho a mediados de 1952 (70), instándole, por lo que podía perder como poeta, a no comprometerse totalmente (71).

Pero el hecho que en esos días tuvo mayor significación para él fue la conjura que, a principios de 1954, organizaron varios ex-oficiales del ejército, apoyados por diversos sectores, consistía en un plan para capturar durante la noche al Presidente en su propio palacio y allí mismo tomar el poder (72). El propio poeta confirmaría muy pronto su participación en la conjura («Yo estuve en la rebelión de abril / y

---

(69) COMSOLEN 67.

(70) En carta fechada en Las Brisas (Departamento de Río San Juan, Nicaragua) el 2 de julio de 1952.

(71) *Ibíd.*: «No dejó de preocuparme, sin embargo, verlo escribiendo sobre estos temas políticos y poniendo una parte de su fe en tales cosas. Es por experiencia por lo que sufro viendo a un poeta joven metido en su talento que inevitablemente sufrirá desgarraduras en tales gargales, pagará en esterilidad o banalidad lo que gasta en propaganda o proselitismo, será tanto menos poeta cuanto más político (pues la política es a la poesía lo que el vacío a la plenitud) y, por último, inevitablemente no cosechará más que desilusiones y desengaños, si es, como usted, sincero... No le digo que no sea miembro del grupo, pero no comprometa en él su inteligencia, su fe o su corazón».

(72) *Benedetti-Entrevista*, p. 178.

aprendí a manejar una ametralladora Rising») y, varios años después, relataría su fin:

> (los rebeldes) entraron una noche a Managua con un cargamento de armas, y ahí se juntaron (mejor dicho, nos juntamos) con otros opositores. A media noche se iba a realizar el plan de subir a la casa presidencial, pero en opinión de algunos el grupo que se había reunido no era suficientemente grande, y se dividieron las opiniones... A mí me comisionaron para ir a vigilar a Somoza, para asegurarnos de que Somoza subía a la presidencial. Somoza estaba entonces en una fiesta de la embajada norteamericana. Recuerdo que otro compañero y yo tuvimos ahí una misión bastante peligrosa, como fue la de estar vigilando la embajada norteamericana lo suficientemente cerca como para saber cuándo salía Somoza de la fiesta. Cuando vimos que salía con su escolta, lo fuimos siguiendo también de bastante cerca, hasta que lo vimos entrar a la casa presidencial. Entonces fuimos donde los compañeros a darles ese informe, pero ahí nos encontramos con que el plan estaba fracasando: por no haberse reunido el número suficiente de hombres, no se iba a subir a hacer el asalto esa noche. Al día siguiente continuamos siempre reunidos, en pie de guerra, pero al mediodía de ese día fue capturado uno de los rebeldes, fue torturado, y Somoza se enteró de la conspiración y dio orden de perseguir a todos; algunos se dispersaron, unos se asilaron en embajadas, otros huyeron a las montañas, otros cayeron presos. Todos los principales dirigentes fueron apresados, torturados y después asesinados (73).

Cardenal pudo escapar y esconderse. Así estuvo un buen tiempo temiendo que llegaran a descubrirlo, situación que comunicó en el largo poema que sobre la anterior rebelión escribía:

> *¡Ah poder acostarse uno esta noche en su cama*
> *sin temor a ser levantado y sacado de su casa*
> *a los golpes en la puerta y al timbre de noche!*

12. EL TEMA POLITICO

Titulado «Abril», ese texto llegó a formar parte de su *Hora 0*, que desarrolla el tema político de una manera novedosa, elevándolo a su máxima expresión poética. Después de trabajarlo hasta septiembre de 1956, mes en que fue muerto el responsable de la realidad dictatorial que transmitía extraordinariamente, Cardenal empleaba en este gran poema técnicas aprendidas y practicadas hasta esa fecha,

(73) *Benedetti-Entrevista*, p. 178.

pues no fue hasta mediados de 1954 cuando escribió sus epigramas de carácter político, entre ellos uno sobre el general Sandino, que a última hora le cambió el título en homenaje a un amigo; hablamos del «Epitafio para la tumba de Adolfo Báez Bone» (74).

Pero *Hora 0* abarcaba un contexto mayor, sustentado por tres textos más que precedían a «Abril»: el de las dictaduras centroamericanas, el de la United Fruit y el del *General de Hombres Libres*, los dos últimos proyectados originalmente para integrar poemas de mayor extensión (75). Con ellos, pues, el poeta liquidaba la etapa de su experiencia política.

13. «UNA SED DE ABSOLUTO»

Sin embargo, en su interior sentía un profundo vacío. Había amado tanto y a tantas mujeres que nunca pudo satisfacer ese amor, o más bien la *obsesión por el amor* que le subyugaba. «En realidad esto era una sed de absoluto, de un amor infinito que no podía saciar amor humano, pero yo no lo sabía», ha dicho sobre los orígenes de su vocación religiosa, agregando:

> Algunas veces en la noche, en momentos de soledad, sobre todo después de una fiesta o de parrandas largas con amigos, me confrontaba a mí mismo y sentía una secreta angustia... Era como si dentro de mí oyera la voz de un amor despreciado. Yo estaba convencido que Dios me amaba, y me quería para El, con un amor celoso, tiránico. Pero yo me hacía el sordo. Pero la voz seguía siempre, a través de los años. Un día ya no pude más, me sentía demasiado hostigado por ese Amante, al que no amaba y que quería que no amara a nadie sino a El, y resolví rendirme a ver qué pasaba (76).

El resultado fue una liberación espiritual que desvaloraba todas las cosas y se dirigía hacia un solo objetivo superior. De esta forma, a finales de 1956 decidió citarse con el *Amante*, referido anteriormente. Para ello escribió a un monasterio que había visto, durante sus días neoyorquinos, en los libros del escritor Thomas Merton: el de «Our Lady of Gethsemany», en el estado de Kentucky, Estados Unidos.

---

(74) COMSOLEN 67.
(75) *Ibid.*
(76) *Ovelles-Entrevista.*

14. INGRESO EN LA TRAPA

Este era un sitio en el que podía vivir como quería, o sea, *otra* vida distinta de la que llevaban las demás gentes, la cual ya le era imposible soportar, porque, según él, *los placeres, los gustos, las diversiones, que uno antes tenía, todo eso se vuelve insufrible; uno sólo tiene ahora otro gusto, otro placer, otra pasión* (77). Explicando las razones de la elección del monasterio norteamericano, añade:

> Sentí la necesidad de buscar una comunidad de gentes que estuvieran en las mismas condiciones mías, donde no tuvieran que guardar etiquetas como en las ciudades, ponerse corbata, ir al cine, a reuniones, beber tragos con los amigos, leer los periódicos, etc. Todo eso yo lo tenía que hacer en el mundo, si no era extravagante. Necesitaba, pues, una sociedad donde uno pudiera prescindir de todo eso sin ser extravagante, donde eso fuese normal. Inmediatamente sentí que lo más normal para mí era vivir entre trapenses (78).

Aceptado entre los últimos por Merton, maestro de novicios, sus amigos y amigas lo ven con lágrimas en los ojos y el rostro feliz, y los que están lejos le escriben sentidas cartas de despedida, pues creen que «abandona el mundo». Cuadra le dedica un artículo valorativo de su obra dispersa —incluso de su afición a la escultura en barro— y traza un boceto de su personalidad:

> Ernesto era en nuestro mundo un silencioso, obstinado como un clavo en sus ideas, distraído y con aire volátil. Era poeta, diáfanamente poeta, hasta sus últimas consecuencias. Y un temperamento inconforme. Rebelde. El más rebelde escritor que he conocido: porque nunca tomó poses ni se hizo a sí mismo bandera: pero no había amenaza, miedo, situación o halago que lo doblegara. Jamás transigió con la fealdad, que es la mentira de la belleza, ni con la mentira, que es la fealdad de la verdad (79).

Y Coronel Urtecho, desde Nueva York, le diserta sobre la *locura de la cruz* que ha emprendido, aconsejándole no admitir en el futuro la imposibilidad de vivir la poesía en la tierra por el ejemplo de Merton, la influencia de sus libros, la paz profunda de la Trapa, la maravilla de la liturgia..., para concluir: *Y sueño algún día, poco antes*

---

(77) *Ovalles-Entrevista.*

(78) *Ibid.*

(79) Pablo Antonio Cuadra: «Un poeta se va a la trapa (*Centroamérica.* Revista Cultural del istmo. México, abril-junio 1957, p. 65).

de la muerte, le ordenen volver a Nicaragua a realizar el mayor de mis sueños: la fundación de una Trapa (80). Y así, el 8 de mayo de 1957 ingresaba en ese refugio, después de tanto amar la belleza y buscar la poesía, para quedarse sólo con Dios (81).

JORGE EDUARDO ARELLANO

La Calzada, 206
GRANADA (Nicaragua)

(80) Carta del 2-XII-56.
(81) Deducimos la fecha exacta por una carta del 9-V-57 de Ernesto Cardenal.

LANZAROTE

Sábado 6-VI-70

No acaba de despertarse esta mañana la isla guanche, la gran isla del Teide, bajo su dosel de nubes densas. Con las nieblas que van cardando las cumbres, pesa sobre Santa Cruz no sé qué poderosa modorra. Todo en el paisaje, hasta las vistosas buganvillas, parecen descoloridas y grises. Hay mucho público ya en el aeropuerto de Los Rodeos, que contrasta con la ciudad dormida aún y vacía, pero parece que la gente anda de acá para allá, despacio, sin propósito ni rumbo, incorpórea casi, como en las películas surrealistas. Es un amanecer desganado, como si soñara la isla que despierta. A lo mejor la procesión va por dentro, por dentro también las nubes desgreñadas, y quien no se despierta soy yo.

El viaje a Lanzarote, a Arrecife especifica la azafata, se hace en un Focker (IB-188), y dura cincuenta minutos, a 400 km/h. Desde arriba se aprecian las construcciones cuadradas, las terrazas de las casas, el trazado geométrico de las barriadas de las afueras de Santa Cruz, las ramblas, la plaza de toros y el parque de la capital, el puerto también. Luego se mete el avión en medio de la niebla que corre locamente detrás de la ventanilla, y continuando su ascensión se asoma al cielo pálido que se despliega encima de la infinita alfombra de algodón en rama. No se ve nada fuera, y a casi nadie dentro; el avión va de vacío.

Han cesado las nubes. El mar se ha manifestado. En vez de cincuanta minutos, tardamos sólo treinta y seis, debido al fuerte viento de cola que nos acompaña desde Tenerife. Vemos el norte de Fuerteventura arenosa y parda; la isla de los Lobos, con montículos negros —¿termiteras o aprendices de volcanes?— y, en seguida, la tierra requemada de Lanzarote.

Poca distancia y poco fondo hay entre Fuerteventura y la isla vecina. Las grandes manchas submarinas violetas se van aclarando; en medio de las aguas surgen grandes peñascos marrón en su gorguera de espuma, luego la playa, y en seguida la pista; una pista de

tres kilómetros capaz de recibir los grandes correos internacionales, tipo Caravelle o Boeing.

Llegar al aeropuerto de Arrecife es llegar a la Luna; roca, peña, lava basáltica, lava triturada, arena volcánica; a eso y nada más se reduce el paisaje: las tripas resecas de la tierra, que puso al aire el navajazo de la erupción. «Una sobrecogedora impresión de catástrofe cósmica, pues no parece haber llegado aquí el séptimo día de la creación», dice la guía turística. No es ninguna exageración. Ni un árbol. A diestro y siniestro, más allá de la extensa planicie costera donde está ubicado el aeropuerto (una graciosa construcción blanca, con aspecto entre africano e ibicenco), sólo se divisan relieves de tierra leonada; sí, eso es, uniformemente leonada. Por encima de esas alturas asoma, de idéntico color, el cono de algún que otro volcán.

Sólo son cuatro pasos hasta la capital, donde vive la mitad de la población de Lanzarote (30.000, de los 59.000 que cuenta la isla). La ciudad, de casas cuadradas y blancas, en pleno desarrollo (hay un compresor incansable debajo de mi ventana del Hotel Lancelot Playa), ha sido afeada por la edificación de un rascacielos, que también pronto será hotel de primera, a orillas del mar. Es un pueblo todavía, pero un pueblo en plena expansión, como lo demuestra el cerrado bosque de antenas de televisión que se alza hacia las nubes a guisa de pararrayos.

Cualquiéra puede darse la gran vida en Lanzarote con tal de que no guste de los árboles, que no sienta necesidad de ellos; mejor aún, que los odie: aquí no hay ninguno. Hay parajes enteros donde sólo se ve tierra desnuda, lava, rocas y volcanes cónicos: nada más; ni una hoja, ni una brizna de hierba. Esa aridez se debe a dos causas: llueve muy poco, y la isla es muy castigada por los vientos. El viento se carga todo lo que pretende subir. Así, las pocas higueras con que he topado han llegado a ser plantas trepadoras o rampantes, que se amoldan al terreno, siempre que encuentren un hoyo donde empezar a crecer. Todos los cultivos se arrastran por el suelo: los tomateros, que no admiten cañas o tutores, las papas dulces, la vid, que tampoco se cría sobre estacas o alambres, sino que culebrea pegada al suelo en el fondo de unos hoyos protegidos por vallas de lava.

La falta de agua es otro problema: no llueve casi nunca en Lanzarote. Para el consumo de la población se ha instalado, al este de Arrecife, una planta potabilizadora de agua de mar. Produce 2.500 metros cúbicos al día, que bastan en la actualidad. Pero a los ingenieros no se les ha ocurrido, afirma la gente gruñona, construir depósitos donde guardar el agua que sobrase. De modo que, a lo que dicen, el

agua dulce que se produce durante la noche, si no se consume en el acto, se tira otra vez al mar. Tampoco se les ha ocurrido abrir en el puerto nuevo un desagüe suficiente para que las aguas usadas salgan a altamar: total que esa dársena está llena de gas-oil y de porquerías.

Ni los pocos manantiales que hay en la isla, ni tampoco la planta potabilizadora dan para las crecidas necesidades de la agricultura, sea regadío por medio de acequias o por aspersión. Por ello se sigue usando un viejo procedimiento que da buenos resultados. Los naturales han observado que en esta isla, donde no llueve, el grado higrométrico es siempre elevado: por la noche, esa humedad se condensa en las superficies frías, pongamos por ejemplo en las tuberías de metal o la carrocería de los coches: asimismo se deposita en la lava, material que aquí abunda.

Los lanzaroteños aran su campo, con su burro, o más frecuentemente con su dromedario —que aquí llaman «camello»—, plantan o siembran el cultivo que han elegido, y luego extienden sobre toda la superficie del campo una capa de uno o varios palmos de espesor, de lava negra, triturada, y reducida a trocitos del tamaño de un garbanzo. Este «picón» atrae, condensa y conserva la humedad y las plantas crecen normalmente. En aras de la verdad, he de decir que los maizales me han parecido muy pobres y raquíticos, así como los tomates que quedaban —no puedo decir en pie, pero sí en el suelo— terminada la temporada. Para plantar las papas dulces, es imprescindible disponer la «semilla» en un hoyo lleno de turba. Tienen que importar esta turba de Irlanda.

La única planta que parece prosperar normalmente en la isla es el tabaco; están haciendo experimentos con nuevas especies, y los tabacales tienen muy buena facha. En cuanto a la vid y a las papas, las suelen proteger con vallas de lava o piedra. Esas vallas son a veces rectas, pero más a menudo forman un círculo incompleto, de dos metros de diámetro, rodeando el hoyo donde está la cepa. La uva es muy buena, muy azucarada. El moscatel de Lanzarote es mucho mejor que el de la Península, y el vino del país, llamado malvasía, de elevado grado alcohólico. A pesar de las dificultades del cultivo, no es raro que se obtengan tres cosechas de patatas o papas al año.

Y ello encierra cierto mérito, puesto que, acabada la cosecha de lenteja (que abunda y es muy rica), de papa o de maíz, se arranca la mata, que sirve para la comida de los camellos; luego, con un como ancho rastrillo, van quitando todo el picón, que acumulan en un ángulo del campo. Labran la tierra, la abonan, la preparan, siembran, y otra vez a extender el dichoso picón. Hay campesino aquí que no roba los

cuatro cuartos que se gana. Verdad es que en otras partes prescinden de todo este zafarrancho. Se contentan con abrir la tierra, cubierta con su picón y todo, con la «tanganilla», arado privativo de Lanzarote, y depositan la semilla en el hueco o surco así formado. De lo demás, y hasta la cosecha, se encarga Dios.

Saliendo de Arrecife hacia el Oeste, la carretera pasa por Tías, Uga, Yaiza, para ir hasta la Laguna del Janubio. Allí hay unas salinas importantes, comparables a las de Ibiza, y que suministran sal a muchos barcos europeos, en especial franceses, como el que estaba atracado hoy. Pero dicen que no resulta ya rentable la explotación de las salinas, por falta de mano de obra, o por lo carera que se pone.

Aquí, como en otras partes, lo mejora todo, o lo echa todo a perder, según se mira, el turismo. Todos quieren trabajar en la construcción, o servir en los bares y hoteles, o conducir taxis, o cuando menos camellos. Es, en efecto, un espectáculo que tuve el gusto de presenciar cerca de la montaña de fuego o Timanfaya. Unos treinta dromedarios, todos con mordazas, están echados uno tras otro, al lado iz-

quierdo de la carretera. Cada uno lleva una albarda de madera pintada de verde, con dos asientos, en los cuales se acomodan sendas personas. Si una de las dos pesa más, el conductor —traje de dril gris remendado y sombrero negro de fieltro flexible— restablece el equilibrio merced a un saquito que llena, más o menos, con la lava que tiene a mano. Con movimiento brusco, y en dos tiempos, se levantan los animales, provocando risa o pavor, según el temperamento de cada cual, en los usuarios. Luego, acompañado cada camello de su conductor, toda la caravana emprende con el consabido balanceo del bajel del desierto, la subida nada fácil de las pendientes de piedra pomez del Timanfaya.

La montaña de fuego constituye indudablemente una curiosidad digna de ver. Es una cumbre parda como las demás, pero tiene fuego dentro; no es un volcán, ni menos un volcán en actividad, o que pueda volver a entrar en erupción. Según Haroun Tazieff, es, por el contrario, una supervivencia de la última erupción que se verificó hace dos siglos, por los años de 1750. Quedó en esta montaña un núcleo incandescente que va disminuyendo paulatinamente de fuerza. Pero lo que se ve ahora no deja de ser interesante. Un campesino mete su pala, como un palmo, en la lava arenosa. La arena que saca está tan caliente que la gente no puede retenerla en la palma de la mano; a dos pasos de allí hay un agujero un poco más grande en el suelo; el isleño introduce en él una mata de brezo seco: casi en seguida empieza a arder. Más allá se ve un tubo hincado verticalmente: el hombre echa en él medio cubo de agua; a los pocos segundos, precedido por un fuerte bufido, brota un potente geyser de vapor que sube silbando muy alto. Por fin existe en la roca una como pequeña cueva con paredes de piedra, no sé si natural o artificial: de esta cueva sale como de la boca de un horno un aire muy caliente y reseco. Y, en efecto, han dispuesto allí dos grandes parrillas que están a disposición del público para asar lo que se quiera: uno de los peones que allí trabajan se estaba dorando un par de tostadas.

Hay obreros que allí trabajan en efecto, y por desgracia. Están haciendo, han hecho ya, mejor dicho, pues el crimen está consumado, un gran restaurante panorámico, perfectamente redondo, que remata y desfigura definitivamente la montaña del fuego.

Continuamos por Tinajas, Tiagua, Mozaga, Teguise, pueblos algo dispersos, y sin grandes atractivos, menos este último, capital que fue de la isla, que conserva dos iglesias. La antigua, con curiosa fachada, y espadaña a un lado, pero que está ruinosa por dentro. Y la otra, edificada en la plaza del pueblo: tiene traza cuadrada de fortaleza,

sin apenas aberturas al exterior. Fue incendiada, no hace mucho. La torre tiene los tres cuerpos inferiores de piedra volcánica roja. El cuarto y el templete que remata la torre constituyen una restauración muy desafortunada, pues son de cemento. Encima del portal principal, de arco de medio punto, con puerta de madera adornada de motivos rústicos en relieve, está empotrada una lápida con una tiara, y la siguiente inscripción: «Año de 1680, se hizo esta obra con limosna del vezindario, siendo Obispo el licenciado D. Bartolomé García Ximénez, mayordomo de fábrica el capellán Luis Rs Feitas, y maestro Julián Sánchez». En el bar-restaurante frontero a la iglesia, el único sitio de Teguise donde se puede comer, almorzamos muy contentos, una tortilla y unos filetes de sama roquera como para chuparse los dedos.

De allí fuimos seguidamente a Arrecife, distante sólo 15 kilómetros, para subir corriendo al barco en el cual me han invitado a pescar y que está ya a punto de zarpar. A bordo nos esperan un marinero de la isla, de facciones cinceladas y piel arrugada, curtida por los temporales, y sus dos hijos, ambos mozos fornidos, uno de los cuales hace la «mili» —una «mili» de cercanías— en Fuerteventura.

La mar está en calma. Algunas nubes, que se irán agrisando y multiplicando según avance la tarde, suben hacia poniente. El barco, una de esas lanchas concebidas para la pesca deportiva en alta mar con las que nos han familiarizado ciertas películas norteamericanas, es capaz, membruda, sólida; tiene un calado de 12 toneladas y está equipada con dos motores Volvo Diesel, de 100 caballos cada uno, con sendas hélices. Puede llegar a una velocidad de 10 millas hora, pero la de crucero suele ser de 7,5 u 8 millas. Tiene una autonomía de 400 millas, que puede duplicarse casi con bidones móviles que se amarran a la proa de la lancha.

Pocos incidentes notables en esa salida de cuatro horas. Nos alejamos del puerto con las dos grandes cañas sujetas a cada borda, por si pica alguna baracuda, o algún tiburón. Pero, dadas las circunstancias, la hora, la bonanza, qué sé yo que más, no cree demasiado el patrón en la posibilidad de una buena presa. Una hora después comprobamos que su moderado optimismo era prudente.

Luego redujimos la marcha y, con el sonar de que dispone el barco, buscamos unos fondos adecuados para la pesca a mano. Es muy notable este sonar, que va perfilando en una hoja de papel el relieve del fondo marino. Así comprobamos la existencia de un cierto sitio de un pico muy agudo, un como obelisco submarino, que subía hasta 20 metros de la superficie; y un poco más lejos una fosa profunda que caía

abruptamente, cual acantilado abismal, a más de 100 metros, distancia máxima que recogía el aparato.

Una vez llegados al paraje idóneo —los fondos no pasaban de 50 metros—, paramos los motores, y cada uno con su fuerte sedal de nylon verde, de más de 100 metros de largo, rematado por un pesado plomo y tres razonables anzuelos, acometimos la faena. El «busilis» consiste en dejar el plomo descansar en el fondo, cerca del cual rondan buscando su vida —o su muerte— los peces de profundidad. El sedal tiene que estar siempre tenso. Cuando pica algún pez, se siente muy bien con el índice que sostiene el nylon, y hay que dar un gran tirón hacia arriba para enganchar al bicho. Como al más novato, me correspondió abrir el marcador, y además con el mayor pez que aquella tarde se sacó del agua: una sama roquera, roja como los salmonetes, muy hermosa, pues tenía más de dos palmos de largo, y la forma de un besugo, pero teniendo en cuenta que era tres veces más grande que los besugos corrientes. Luego saqué tres cabrillas, y una muy bonita galana. Como cebo los pescadores suelen emplear chipirones o trozos de calamares blancos, previamente ablandados a fuerza de golpes. En total, en una hora como máximo de esta pesca, sacamos unos treinta peces, pertenecientes a distintas especies: briota, chopa, sargo, cabrilla, parzo (que en Canarias se llama «bosí negro»), obiada, caballa, sama roquera y galana.

El marinero preparó, quitándoles las escamas, unos cuantos de estos peces, que se pusieron en bolsas de plástico para los invitados.

Hacia el anochecer refrescó el viento, y emprendimos el regreso. Fue una pena, pues al parecer era un momento en que los peces tenían ganas de picar. Esta forma de pesca es un deporte fascinante, no cabe duda; pero hay que disponer de medios poco comunes para lanzarse a él en buenas condiciones.

7-VI-70

A quien ha probado, si no agotado, los placeres del sur y del oeste de la isla y los del Mar Tenebroso, le quedan por disfrutar los del norte y del este de Lanzarote, que no son menos. Esta parte de la isla es muy distinta al resto de la misma: aunque sigue siendo volcánica, con un volcán tan volcán como el Coruña, esta zona es en algunos puntos más verde y feraz que la otra.

Al salir de Arrecife la carretera, hacia el norte, cruza la antigua capital Teguise y corre por el interior hacia Haría. Los valles allí, aparecen cuajados de cultivos varios, escalonados en bancales. Predominan el maíz y el tabaco, y en las márgenes del camino, unos

cardos azules muy hermosos que suelen venir a cortar, para adorno de su casa, las señoras de la capital. La carretera sigue subiendo y, describiendo muchas curvas, llega a 700 metros sobre el mar. Desde aquel punto, en que se habilitó una casa rústica para que sirviera de mirador, se divisan dos valles hermosos, aunque muy distintos. El de la derecha, amplio, cultivado, cuajado de bancales, pero amarillento, despoblado, sin la menor choza. En cambio, el de la izquierda, muy verde, lo que es excepcional en Lanzarote, ofrece un espectáculo hermosísimo. Al fondo se divisa, bíblico en medio de sus elegantes palmeras, un como oasis, de aspecto marroquí o palestino, que es el pueblo de Haría. Es la segunda localidad de la isla, patria de un político célebre, don Mariano López, que fue procurador en Cortes y mariscólogo de categoría mundial; dejó sus colecciones, parte a la Escuela de Náutica y parte al museo insular.

El pueblo, acogedor, con un inmenso paseo pavimentado, tiene bellos ejemplares de araucarias y muchas palmeras. Como los habitantes de los otros distritos de la islas venían a proveerse de palmeras en Haría, el alcalde hubo de dictar un bando prohibiendo la venta de esos árboles. Esta medida originó una serie de fraudes, haciéndose ahora, de noche y de contrabando, el trasplante de estas palmeras.

Empalmando casi —algo de estas palmas se me pega al estípite del bolígrafo— con Haría, está el pueblo de Máguez, con menos palmeras que su vecino, pero como éste muy verde. Desde Máguez subimos, por un mal camino de herradura, hacia «la batería», llamada para los turistas «mirador del río». Me cuentan que allí, en las alturas que dominan la isla Graciosa, habían establecido los españoles en 1914 unas baterías de artillería. En 1942, cuando Hitler amenazó con cruzar España para apoderarse de Gibraltar, Churchill le hubiera avisado al general Franco que, si cediese, Inglaterra se apoderaría de Canarias. Entonces el Gobierno español puso otra vez en condiciones las baterías de aquellas cumbres peladas, tan azotadas por el viento, que la escasa vegetación que allí trata de subsistir se agarra al suelo, y arrastra pegada al mismo, sin levantar cabeza ni tallo.

Pero desde allí ¡qué vista, Dios mío! A nuestros pies, casi al alcance de la mano, odalisca rubia recostada a la orilla del «Río», la isla de la Graciosa, la bien nombrada. Es una gran extensión de arena entre blanca y dorada, terminada en ambos extremos por sendos altozanos de lava oscura. En la zona arenosa, las casas marroquíes de la Caleta del Sebo, capital de la islita, se miran en las aguas turquesas del río. Es un panorama maravilloso, verdaderamente paradisíaco.

Para dar gracias a Dios de las bellezas que les deparó, los lanzaroteños celebran varias fiestas. Nuestra Señora de los Volcanes, en mayo; los fuegos de San Juan, un mes más tarde, que hay que ver desde el mar, pues los naturales encienden en la isla centenares de hogueras, y por fin, San Marcial del Rubicón, fiesta para mí inexplicada, pero que, entre los preparativos, la celebración y el descanso consecutivo al esfuerzo realizado, dura, a lo que me dicen, más de un mes. Menos tiempo, creo yo, tardó César en cruzar el célebre río. Menos tiempo también se emplea en visitar la Cueva de los Verdes; pero, palabra, el que se invierte en esta visita no es tiempo perdido.

La Cueva de los Verdes no es como la Cueva del Drach o la de Artá, en Mallorca, una oquedad producida en el suelo por unos corrimientos o desplazamientos de terreno calcáreo, o por la acción de alguna corriente de agua subterránea, que luego, en el transcurso de los siglos o de los milenios, fueron tapizando o adornando con sus creaciones fantásticas las estalactitas y las estalagmitas. En esta isla volcánica todo es volcánico, hasta las cuevas. Los geólogos y los geógrafos que han estudiado este fenómeno natural han llegado a las siguientes conclusiones: Hace unos cinco mil años, el volcán de Corona, que señoreaba el este de la isla con su cráter de forma absolutamente perfecta, entró en erupción. Desportillando hacia el Este la inmensa Caldera donde hervía, la lava corrió hacia el mar en espeso reguero. Como es lógico, las capas exteriores del fluido, en contacto con el aire, tal vez con la lluvia, empezaron a endurecerse, a petrificarse, mientras que por debajo la lava siguió en estado líquido o pastoso. Así se fue formando un tubo volcánico de grandes paredes cada vez más espesas, en cuyo interior siguió fluyendo la lava pendiente abajo hacia el mar, donde se hundió. Como hubo, al parecer, varias erupciones, cuando menos varias emisiones de lava, el fenómeno se repitió a distintos niveles. Pues bien, la Cueva de los Verdes no es sino este tubo volcánico por donde se derramó la lava, o, mejor dicho, este haz de tubos superpuestos, ya que en algunos tramos hay hasta tres galerías, una encima de otra. La sección de estas galerías es variable; de unos pocos a veinte o treinta metros de ancho; de veinte a cincuenta metros de alto o más. A veces se comunican entre sí por algunas brechas estas cuevas, de manera que en algún punto se puede ver, al mismo tiempo, además de aquella en que está uno, la de arriba y la de abajo. La galería de más extensión tiene siete kilómetros de largo. Los turistas sólo pueden visitar unos dos kilómetros, que están bien acon-

dicionados, y donde el aire se renueva constante y naturalmente. La habilitación de esta cueva se ha hecho con una discreción y un respeto de la naturaleza dignos de todo elogio. Por supuesto, hay alumbrado eléctrico, e incluso una sonorización muy moderna de excelente calidad acústica. Pero no se ve un cable, ni una bombilla ni un interruptor. La iluminación se hace casi toda con luz de color natural que deja ver los distintos matices de la lava, menos en dos puntos en que se usan focos rosa y anaranjados, y el efecto conseguido es maravilloso, ya sea para ver por una abertura otra galería alumbrada a *giorno*, ya sea para admirar la grandiosidad de ciertas naves que tienen el señorial empaque de unas catedrales. Los grandes monumentos de Lanzarote son naturales y subterráneos, como esa sala de concierto de más de mil plazas que se ha acondicionado en un ensanche de la Cueva. Allí se dan magníficas veladas sinfónicas en unas condiciones de ensueño, pues la desigual superficie de las paredes y bóveda impiden toda clase de interferencias.

Una advertencia, sin embargo. Hay una parte de la galería principal hacia la cual no se debe permitir que vayan solos los niños ni las personas mayores propensas al vértigo. En efecto, en medio de una amplia galería, cesa bruscamente el suelo y por un enorme boquete se divisa una profunda sima, desde la cual se ve subir, cegadora casi, en la penumbra, la luz fuerte que alumbra la galería inferior. Instintivamente se detienen los visitantes. Con todo, previsor y prudente, el guía se pone cara al grupo con la mano levantada, en actitud de impedir el paso, y prodiga las explicaciones. «Quedándose en esta explanada, dice, no hay peligro; pero luego, para proseguir nuestra visita, tendremos que pasar por este sendero enarenado que sigue la pared de la izquierda. ¡No, no!, no hay peligro si se arriman mucho. Yo iré delante». A cada uno de los visitantes empiezan a ponérsele los pelos de punta al ver el estrecho saledizo por el cual tendrá que caminar dominando la sima. Prosigue el guía: «para que se den cuenta de la altura de este hueco, ¿quiere usted, señora, echar lo más lejos posible esta piedra? Verán el tiempo que tarda en llegarnos el ruido». La señora se aviene, empuña la piedra, inicia el movimiento para lanzar... ¡Un momento!, y el guía grita con voz fuerte: «¿No hay nadie abajo? Contesten, por favor». Sólo contesta el silencio. «Entonces, ¡lance la piedra, señora! La señora tira la piedra, que en seguida, a sus pies y con un ¡pluf! sonoro, levanta un surtidor de agua. Esa extraordinaria cueva inferior no era más que la bóveda de nuestra galería, reflejada en un charco de agua; el guía nos enseña con su linterna a unos centímetros debajo de la superficie

líquida, el canto que se acaba de tirar. «Todas las noches —explica— quitamos las piedras, porque, como ven, hay muy poca profundidad». La congoja de hace un momento se resuelve, pues, en unas salpicaduras y unas carcajadas. Pero, la verdad, está muy bien preparada esta broma: todos los visitantes se lo creen, y se cita el caso de algún ministro que, llegando a la fingida sima, se negó rotundamente a continuar la visita, diciendo que no había derecho, que eso era demasiado peligroso, que en su vida pasaría por el estrecho saledizo que rodeaba esa boca de infierno, etc. No acrecentó mucho su prestigio con esa arenga.

El pueblo de Yé, al pie de la Coruña, es la capital de la vid y de los melocotones. Los viñedos ocupan enormes extensiones de terreno en las pendientes volcánicas expuestas al sur. Pero estos viñedos no dan la impresión de algo ordenado, cuidado, trabajado, como en Galicia o Francia. Lanzarote, como su lejana hermana Menorca, es el imperio de los vientos. Cada cepa, como ya he dicho, está medio enterrada en el fondo de un hoyo y protegida por una valla de piedra seca, circular casi siempre. La impresión general, con los pámpanos que corren en todas direcciones por el suelo, es de gran desorden. También empiezan a darse por aquí las higueras chumbas; pero de ellas volveremos a hablar.

La parte de los Jameos, y concretamente del Jameo del agua, no ha sido cultivada: es toda lava y constituye una reserva natural, llamada «el mal país de la Corona». Ahora esta zona está cubierta hasta donde alcanza la vista de una vegetación muy baja y rala: líquenes de un gris verduzco, bejeques o euforbias, y otras plantas subtropicales, de medula muy esponjosa y llena de agua, como los cactus.

Hay algunas especies peculiares de las islas, como un arbusto llamado Carcosa —vulgo Vinagrera—, que se cría en estos parajes desérticos y sirve para alimentar a la cabras y a los baifos o chivatos (el ganado de la isla es casi exclusivamente cabrío, muy pocas ovejas hay, pues son más exigentes para su alimentación). En verano, las cabras no tienen más comida que la carcosa, el maíz o el millo (mijo); esto las engorda, pero da un queso bastante malo y esponjoso. Normalmente el queso de la isla es blanco, compacto y de sabor fresco, ligero y agradable. En todas las ventas se ofrecen vino de la tierra, color de moscatel un poco turbio, pan y queso del país.

Los Jameos del agua no son sino una cueva volcánica, un túnel casi rectilíneo, absolutamente idéntico en su origen y forma a la

Cueva de los Verdes. Se comunica con la superficie por tres anchos boquetes —«Jameo», palabra de origen árabe, quiere decir «boca»—, abiertos en los extremos y en el centro de la galería subterránea. Por ésta, que tiene una sección casi perfectamente circular, corrió la lava en la última erupción, hace dos siglos. Ahora su fondo está ocupado por un lago de agua muy clara que se comunica con el mar, y queda por lo tanto sometido a la marea. En él se crían cangrejitos, apenas grandes como una araña doméstica, bichos blancos y negros, los únicos de su clase que se conocen en el mundo, y verdaderos fósiles supervivientes de las eras pretéritas en que se plasmó nuestro mundo. El público los distingue muy bien al pasar por un lado de la cueva, en un saliente de lava que queda inundado en el equinoccio. Esta cueva ha sido aprovechada con buen gusto por el cabildo insular para instalar en él bares y salas de fiesta. La decoración, encargada en un principio al pintor y escultor abstracto César Manrique, y luego a otro artista, es un acierto. Las mesas y sillas son de madera muy gruesa —lo que es un lujo en la isla, donde escasean los árboles—; están hechas con tablones de barcos naufragados o desguazados. La puerta de entrada, por ejemplo, la constituye un timón grande que se aprovechó sin ninguna modificación. Este tosco y macizo mobiliario está dispuesto en medio de plantas exóticas, cactus o cactus cirios muy altos, flores multicolores, y helechos criados en pedazos de lava y encerrados en nasas de pescar, que cuelgan de la bóveda por medio de gruesas cadenas.

Estas cuevas volcánicas, de paredes negras u oscuras, podrían resultar un poco lóbregas. Las alegran algunas grandes manchas de pintura blanca, una preciosa piscina curvilínea, igualmente pintada de blanco, donde se zambullen grandes tortugas de mar, y los trinos de un sinnúmero de pajarillos. En algunas amplias nasas redondas están enjaulados canarios cantores que no cesan de demostrar su virtuosismo. También abundan en estas cuevas una clase de gorriones, con manchas blancas en el cuello y dorso, plumaje pectoral moteado, y piar más chillón que el de los gorriones de España. Son los gorriones de Italia, más bulliciosos aún que los comunes. En realidad, muy poca fauna hay en la isla; algunos conejos en el «mal país», cuervos —auténticos, los he oído graznar—, gavilanes, algún mirlo, muchos vencejos y, por supuesto, inevitables en una isla, las gaviotas.

Tal como están, los Jameos del agua constituyen unas curiosidades naturales muy dignas de ver y un verdadero acierto en el aprovechamiento de las mismas para fines turísticos. Pero de allí no de-

bería pasar. Me temo, por desgracia, que los insulares lo están echando todo a perder construyendo encima de los Jameos, como lo han hecho en la Montaña del fuego, un restaurante y un hotel compuesto de varios «bungalows». También en otra cueva están haciendo un teatro subterráneo, pero de momento están paradas las obras por falta de dinero.

Para volver a Arrecife se atraviesa una zona casi exclusivamente consagrada al cultivo de la chumbera. Lo que se pretende obtener con eso no es el chumbo o higo chumbo, sino la cochinilla. Se han dado cuenta los dermatocosmetólogos de que las barras de labios hechas con productos químicos originan a menudo alergia a las usuarias. Ha sido, pues, preciso volver a los colorantes naturales. La cochinilla es la larva de una araña que se cría exclusivamente en las higueras chumbas. Los huevos, y luego las larvas, que se parecen bastante a las correderas, forman en las palas de las chumberas, donde tejen sus hilos, grandes manchas blancas. Con una espátula de madera, las mujeres, raspándolas, quitan las larvas; éstas, al secarse se reducen en polvo muy ligero, del cual se extrae el color, mezclando el citado polvo con orina de caballo. El amoníaco disuelve los pigmentos que luego se aprovechan para productos de belleza. Queden enterados los donjuanes que gustan de besar en la boca a sus conquistas. No echen en olvido que la más noble conquista del hombre no es la mujer, es el caballo.

En Tahiche, seis kilómetros al norte de Arrecife, tiene su morada César Manrique. Nos indican su casa, instalada en medio de un reguero de lava negra que, cruzando en un ancho de 40 ó 50 metros la carretera, va a morir en el mar cercano, a proximidad de San José. Lamento que no hayamos podido ver al pintor que ha llegado a ser, o a hacerse en el mundillo de las artes, hijo famoso de Lanzarote. Cultiva la originalidad por principio; es abstracto por sistema; algunas cosas suyas me gustan, pero no todas. Por ejemplo, ese monumento muy alto al Campesino, que erigió en el centro de la isla, a base de cubos, paralelepipedos y polígonos trabados entre sí por triviales tubos de fontanería, y revocado el conjunto con pintura blanca y esmaltada. Francamente, eso es muy feo y no tiene gracia. Esta estructura aséptica de cuarto de baño desentona en este paisaje áspero y noble.

En cambio, según me dicen en Santa Cruz, la casa que instaló el pintor en Tahiche, aprovechando unas cuevas naturales que formaron las burbujas de la lava en fusión en el reguero de la erupción, es algo inaudito, extraordinariamente original y acogedor. No todo el mundo

puede tener en su finca, y para su uso personal, sus propios Jameos del agua.

A la hora de recapacitar y hacer el balance, convengo en que Lanzarote me ha parecido una isla muy original, por cierto, extraordinaria, con sus paisajes lunares, sus tierras volcánicas, su ambiente africano; mucho me gusta su mar bravío, con sus preciosas islas epígonas, singularmente La Graciosa, de la que vuelvo amartelado. Pero para vivir allí hay que estar acostumbrado a Africa, al Sáhara, a su clima, su ausencia de vegetación, sus dromedarios. Para pasar unos días de solaz, muy bien; para romper la rutina de la vida, mejor; allí uno se siente desarraigado, fuera de su esfera. Pero para vivir, para retirarme, sueño con una tierra más humana, con más árboles, con una naturaleza más abierta al hombre, más amiga del hombre. Para echar el ancla, una vez terminada la travesía, prefiero las aguas azules de la vieja Ebusus.

JORGE DEMERSON

Hermosilla, 30
MADRID - 1

LA IMAGEN PICTORICA EN LA POESIA DE ALBERTI

I. DOBLE VOCACION

La vocación inicial de Rafael Alberti fue la de pintor. Luego, durante una enfermedad juvenil, abandonó la pintura y escribió sus primeros versos. Años más tarde, tras haberse convertido en uno de los más importantes poetas españoles de nuestro siglo, volvería ocasionalmente a pintar y a dibujar, pero ya en calidad de dedicación secundaria, aunque entrañablemente querida. En todos sus libros de versos hay a veces una concepción visual de la imagen y unas notas casi impresionistas que nos recuerdan la vocación inicial de Alberti. Semejante simbiosis entre ambas vocaciones se da también, aunque en menor medida, en su pintura, la cual se tiñe muy a menudo de facetas líricas.

Debido a esta vocación artística a dos vertientes y dada la enorme inquietud de Alberti por el arte de ayer y por el de hoy, era casi lógico que algún día se decidiese a escribir un estremecedor poema a la pintura. Así lo hizo en 1948, fecha en la que apareció en Buenos Aires la primera edición de su libro *A la pintura. Poema del color y la línea*, cuyos más antiguos versos databan de 1945. Fue un trienio de labor agotadora, en el que Alberti creaba en el primer instante, como si dijésemos, en estado de gracia, pero pulía y repulía luego de manera infatigable. El poeta acababa de cumplir los cuarenta y cinco años en el momento de aparición del libro y se hallaba en la cima de su genio. Creemos interesante, por tanto, recordar cómo la imagen pictórica había sido ya una constante de la evolución de Alberti en sus obras anteriores y centrarnos luego en este libro definitivo.

II. PRIMEROS LIBROS

En 1924, cuando Alberti contaba tan sólo veintiún años de edad, asombró a los medios literarios españoles con la publicación de su *Marinero en tierra*, que abría una nueva época en el concepto de

nuestra lírica. Juan Ramón Jiménez leyó aquel libro con una emoción hondísima y le escribió a Alberti una carta que fue incluida en algunas de las ediciones posteriores y en la que destacaba un par de expresiones muy concisas que eran ya pura pintura además de altísima lírica. Era la una:

...Y ya estarán los esteros
rezumando azul de mar.

Era la otra:

Si mi voz muriera en tierra,
llevadla al nivel del mar,
y deladla en la ribera.

En *La amante,* el gran libro de amor publicado dos años más tarde, la imagen descriptiva de tipo pictórico, aunque tal vez no tan transida del sentimiento de lo absoluto como en el último ejemplo elegido por Juan Ramón Jiménez, era igualmente desveladora. Sirva este ejemplo:

Arriba el balcón del frío,
las balaustradas del aire,
el cielo y los ojos míos.
Abajo, el mapa: tres ríos
y un puente roto, sin nadie.

Aunque nuestro propósito no sea aquí precisamente realizar un análisis lírico, sino detectar la fusión de lírica y plástica, cabe señalar ese sentimiento de misterio que nos produce ese puente roto, con ese final tan rápido, «sin nadie», que siembra en el aire una impresión de soledad absoluta, captable directamente en la intuición del lector y comunicada con el mínimo de elementos indispensables.

Dentro de la evolución de Alberti, el año 1927 tuvo para él la misma importancia crucial que para todos los restantes artistas de esa generación. En aquel momento era obligatorio sacrificar ante el altar de Góngora y dotar así al verso de una turgencia no incompatible con la evolución inmediatamente anterior. Esta reelaboración casi escultórica de la frase duraría en Alberti un par de años, hasta que en *Sobre los ángeles* confluyesen, por una parte, su formación clásica, y por otra, sus ecos sobrerrealistas y ultraístas. A este respecto cabe señalar que si la generación de 1927, la de Diego, Lorca, Salinas, Guillén y el propio Alberti, había trabajado el verso como una gema en orden barroco inestable, era, no obstante, heredera de aquella otra generación ultraísta del chileno Vicente Huidobro y del

primer Gerardo Diego. Hoy el ultraísmo de los Guillermo de Torre y los Cirlia y Escalante, tan admirado este malogrado artista por García Lorca, y de las revistas de brevísima vida *Cervantes, Ultra, Tableros* y *Grecia*, nos cae un poco a trasmano, pero en su momento aportó una nueva libertad en la imagen y una manera especial de cortar el verso y de concentrar la frase, que tenía también algo de pintura rápida o de toque dividido, y de la que quedaron ecos permanentes en el mejor Alberti, y no sólo en el de *Sobre los ángeles*, sino también en el del libro estelar con el que cerraremos esta reseña.

En espera del mundo condensado y difícil de *Sobre los ángeles* recordaría Alberti, en «Joselito en su gloria» (incluido en *El alba del alhelí*), cómo había el matador en su muerte:

Mírame así chorreando
de un borbotón de rubíes
que tiñe de carmesíes
rosas mi talle quebrado.

III. «SOBRE LOS ANGELES»

Sobre los ángeles —1929— sería una cúspide posultraísta y neogongorina, en la que la imagen pictórica se alía en una nueva tensión con el escalofrío de algunos de sus endecasílabos:

Que un caballo sin nadie va estampando
a su amazona antigua por los muros.
Que en las almenas grita, muerto alguien
que yo toqué dormido en un espejo.

La imagen era aquí muy actual, vino viejo en odres nuevos, pero pronto los más recónditos deseos de Alberti, en una premonición de la más reciente pintura, lo condujeron a descubrir la ternura del «Arte pobre» y a la recuperación de la belleza de los vertederos y de los escombros. Los ángeles se pasean entre los objetos más humildes, como Dios entre los pucheros de Santa Teresa, pero siempre para deslumbrarnos en una exaltación final pictórica, en donde Alberti rompe por primera vez todas las convenciones. Así, por ejemplo, cuando en «El cuerpo deshabitado» nos dice:

Y tú, muerto,
tú, una cueva,
un pozo, tú, seco.

Te dormiste.
Y ángeles turbios, coléricos,
la carbonizaron.
Te carbonizaron tu sueño.
Y ángeles turbios, coléricos,
carbonizaron tu alma,
tu cuerpo.

Resplandece aquí con llamas rojas y fuego inacabable una visión apocalíptica que no sería desacertado relacionar con los más arremolinados «Beatos» mozárabes, tan similares a las visiones sobrerrealistas y posdadaístas en su espíritu y en su deseo de desgarramiento interior. Alberti era, no obstante, ambivalente, y ese poema va seguido, en la famosa antología del año 58, de otro («Visita») en el que todo parece diluirse en un vacío de guata. Todo ello es también pura descripción pictórica, en especial la primera y la cuarta y última estrofillas:

Humo. Niebla. Sin forma
saliste de mi cuerpo,
funda vacía, sola.

Y hundirte en la velada,
fría luz en silencio,
de una oculta ventana.

En este libro, el más famoso de sus poemas, *El ángel de los números,* nos sigue pareciendo, dentro de su estructura abstracta, el más íntimamente inmerso en una búsqueda que atraviesa las entrañas del subconsciente. Sucede aquí lo mismo que con el movimiento abstracto barcelonés de hacia 1954. No hay dos movimientos más diferentes que el sobrerrealismo y la abstracción, pero en Juan José Tharrats y en el equipo por él fundado ambas tendencias coincidieron pictóricamente durante dos o tres años y reelaboraron al mismo tiempo la herencia de Dau-al-Set y la de la abstracción europea de los años cuarenta. En *El ángel de los números* hay imágenes sobrerreales, pero también una visión abstracta sumamente anticipadora. Las «vírgenes con escuadras y compases» no bastan para parar la ansiedad de las «tizas frías» y de las «esponjas» que

rayaban y borraban
la luz de los espacios.

El primer momento, en la plenitud del hallazgo, es de afirmación:

Y el ángel de los números,
pensativo, volando
del 1 al 2, del 2
al 3, del 3 al 4,

La desilusión, tan pictóricamente expresada como la esperanza inicial, se impone en el último instante:

Ni sol, luna, ni estrellas,
ni el repentino verde
del rayo y el relámpago,
ni el aire. Sólo nieblas.
Vírgenes sin escuadras,
sin compases, llorando.
Y en las muertas pizarras,
el ángel de los números,
sin vida, amortajado
sobre el 1 y el 2,
sobre el 3, sobre el 4...

IV. COMBATE Y RECOGIMIENTO

Vino luego la etapa política de Alberti, en la que ocupa un puesto de honor, en el año 1935, su estremecedor y pictórico poema «13 bandas y 48 estrellas». Volvemos aquí a la furia apocalíptica y todo es en él pintura y deseo de libertad para el mundo hispánico. La imagen del petróleo, inmensamente repetida, nos hace pensar, en el poema inicial («New York: Wall Street en la niebla. Desde el Bremen»), en los Toledos precipitantes del Greco:

Y todo envuelto siempre en un tremendo vaho de petróleo,
en un abrasador contagio de petróleo,
en una inabarcable marea de petróleo.
Y era yo entre la niebla quien oía, quien veía mucho más y todo esto.

Cinco años después, *Entre el clavel y la espada* será un alto en el camino de la poesía de combate. Allí hay una visión estremecedora de los álamos que Antonio Machado amaba y a los que dedicó Alberti una de las más hermosas descripciones impresionistas del libro. El impresionismo se convierte en metafísica, y Castilla eleva unamunescamente al autor y al lector «en la rugosa palma de su mano»:

Veo en los álamos, veo,
temblando, sombras de duelo.
Una a una, hojas de sangre.
Ya no podréis ampararme.
Negros álamos transidos.
¡Qué oscuro caer de amigos!
Vidas que van y no vienen.
¡Ay, álamos de la muerte!

El año 44, con la guerra del mundo todavía sin terminar, es el del poema «Pleamar», iniciado en 1942. La niña Aitana es trasfondo de la obra. Las descripciones pictóricas se tiñen una vez más de melancolía, pero no de acritud. Así acaece en la cancioncilla 21 de «Arión» (versos sueltos del mar):

La gaviota piensa, reflejada
en un trozo de espejo
que el mar tiró en la orilla:
—Yo soy el mar. ¡El mar!
Su espuma mensajera.

V. «A LA PINTURA», MEDIODIA DIAFANO

En todos estos poemas y en todos los libros hasta ahora recordados se hallaba ya prefigurada la obra definitiva. La imagen poética se convertía en pintura. Un paso más y la propia pintura sería protagonista del poema ejemplar. De ahí que para valorar plenamente lo que en 1948 representó el libro máximo de Alberti, dedicado a Picasso y compuesto con una nostalgia irreductible de la luz de España y de los lienzos del Museo del Prado, sea necesario acercarse a él considerándolo como culminación ponderada de todo un camino de superación y de hallazgos continuos. La síntesis de *Sobre los ángeles* se inclinaba del lado de la abstracción. Aquí, en *A la pintura*, se han reducido tan espontáneamente a unidad todas las premoniciones constitutivas, que ya es casi imposible separar los elementos ultraístas de los sobrerrealistas; los abstractos, de los clásico-gongorinos; los equilibrios inestables barrocos, de la turgencia aplomada de sus descripciones más severas. La propia estructura del libro responde a un equilibrio bitonal, similar al de muchos cuadros y poemas. Consta de una emotiva introducción —1917— en la que el poeta añora su adolescencia de ilusionado pintor madrileño y de una doble hilera de 45 poemas, numerados unos con números arábigos y otros con números romanos. Esta diferencia de «alfabeto» no es un capricho. Los poemas en árabigo están dedicados a los pintores que más poderosamente han conmovido a Alberti. Vale la pena enumerarlos. Son, por orden de inclusión en el poema, Giotto, Piero della Francesca, Boticelli, Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Veronés, El Bosco, Durero, Rubens, Rembrandt, Poussin, Pedro Berruguete, El Greco, Zurbarán, Velázquez, Valdés Leal, Goya, Delacroix, Cézanne, Renoir, Van Gogh, Gutiérrez Solana y Picasso. Entre estos poemas se intercalan, con numeración romana, los dedicados a miembros humanos

o a instrumentos y materiales que intervienen en la creación de la pintura, tales como la retina, la mano, la paleta, el lienzo, el color, o que se representan en ella; el ropaje, el desnudo, el movimiento, etcétera. Azarosamente distribuidos entre ambas hileras aparecen algunos poemas sin numeración, dedicados a los colores preferidos —azul, rojo, amarillo, verde, negro, blanco— de la paleta ideal de Alberti: Los tres primarios, los dos colores no colores y un secundario. Selección insuperable en la que sólo echamos de menos el naranja y el violeta, que han disfrutado también muy a menudo de la predilección de Alberti.

La estructuración del conjunto es algo así como una sinfonía con varios temas recurrentes, que culminan en el poema final a Pablo Picasso. La ternura se mezcla a veces con el sarcasmo, pero triunfa desde el instante inicial en la evocación dolorida y llena de amor:

Mil novecientos diecisiete.
Mi adolescencia: la locura
por una caja de pintura,
un lienzo en blanco, un caballete.
Felicidad de mi equipaje
en la mañana impresionista.
Divino gozo, la imprevista
lección abierta del paisaje.

En la fecha que sirve de título al poema —«1917»— Alberti tenía catorce años. La última estrofa del primer fragmento no es ya una descripción de aquel momento, sino nostalgia entre lágrimas con el deseo de revivirlo desde una doble distancia, la del tiempo y la del espacio.

Diérame ahora la locura
que en aquel tiempo me tenía,
para pintar la Poesía
con el pincel de la Pintura.

En su tercer fragmento, este poema inicial comienza a hacerse clásico. Es la más emocionada descripción entre todas cuantas hasta ahora se han hecho en exaltación al Museo del Prado. Nos recuerda también los sueños juveniles del aprendiz de pintor, cuando caminaba con

la ilusión de soñarme siquiera un olvidado
Alberti en los rincones del Museo del Prado.

El canto a cada pintor va escrito dentro de la modalidad literaria y con el tipo de imagenes más en armonía con su manera de pintar.

No hay sólo, por tanto, descripción, sino recreación de una manera de ver la vida y de acercarse a ella. Por eso el poema a Giotto, el 1 del cuerpo propiamente dicho del libro, es al mismo tiempo un himno religioso. Así cuando dice:

Laude, Señor Dios mío,
al pausado, solemne movimiento,
al hierático mar y rígido paisaje.
Laude al ángel que boga sin el hermano viento,
al simétrico orden sin hastío
y al salmo rectilíneo del ropaje.

Muy poco a poco, a medida que la pintura avanza en su hallazgo de nuevas formas, se va encrespando la dicción de Alberti. De ahí que los heptasílabos dedicados a Piero della Francesca, tengan ya un principio de tensión impensable en la calma mansedumbre de Giotto. Ahora Alberti ya puede exclamar:

¿De dónde la mirada
redonda que origina
la impávida retina
sin eco, concentrada?

En el poema dedicado a Leonardo, la luz se convierte en luz, pero surge también la belleza total, la belleza sola e impasible, cuyos caminos desea recrear el propio Alberti. Los recrea, eso sí, en un mundo de «misterio lejos del misterio», imagen de doble filo muy apta para traducirnos la tensión final del complejo maestro.

En los poemas dedicados a los colores, es el propio color el que le habla al lector. Así el azul nos dice, en imágenes ultraconcisas, que:

En la paleta de Velázquez tengo
otro nombre: me llamo Guadarrama.

o nos recuerda que:

Hay un azul Murillo inmaculada,
precursor del brillante de los cromos.

En el poema a Rafael hay un regusto cantarín de adolescencia. Es la traducción albertiana de la alegría de vivir del renacimiento, recreación realizada al filo de la obra de Rafael y de su búsqueda de la belleza ideal:

Ungido, preferido
de la delicadeza.
Muda muchacha, la Belleza
te da su único vestido.

La perfección de la luz y de la forma se exalta, claro está, en Tiziano:

Nunca doró pincel en primavera
mejor cintura ni mayor cadera.

La descripción sintética sirve para el pintor y para su pintura, pero también para toda la Venecia áurea del siglo XVI. Tras este poema, tras el puente de Tintoretto y de Veronés y tras el intermedio de El Bosco y de Durero, el camino se halla ya abierto para los esplendores en plenitud de Rembrandt, Poussin, El Greco y Velázquez. En el gran holandés «sabe Dios lo que pasa por sus cuencas», en tanto en Velázquez la nostalgia de Madrid se mezcla con la descripción impasible. Por eso las estrofas se confunden y el hilo se rompe en suprema emoción:

Mediodía sereno,
descansado
de la Pintura. Pleno
presente Mediodía sin pasado.
Te veo en mis mañanas madrileñas,
cuando decía: Voy al Pardo, voy
a la Casa de Campo, al Manzanares...
Y entraba en el Museo.

El ritmo que ya se había encrespado en El Bosco, se distiende en el penúltimo poema, «A la divina proporción» («luces por alas un compás ardiente»), para tener su explosión final en la exaltación de Picasso, un Picasso en el que saltamos en camino inverso desde el expresionismo al cubismo, y en el que el autor se identifica con la patria idealizada:

España:
fina tela de araña,
guadaña, entraña, cucaña,
saña, pipirigaña,
Y todo lo que sueña y que consueña
contigo: España, España.

A la pintura se termina así como comenzó, con nostalgia y dolor, pero sin que jamás el flujo del sentimiento rompa la pureza de las imágenes o la perfección formal de la frase y la estrofa. Intimamente soterrado bajo el dolor personal del poeta, bajo ese dolor que envuelve en su hondura de recuerdos las estrofas dedicadas al Museo del Prado, a Velázquez o a Picasso, corre ese río impasible de su visión

de los pintores más lejanos, preparación para el torrente torbellino del desgarramiento, que es, no obstante, tan sólo recreación literaria en la interpretación de El Bosco, pero puro gemido de desasimiento en la da aquellos momentos en los que por las puertas del Museo del Prado entraba a su entrañable Guadarrama, o a su río, o a sus eras, transfiguradas en el recuerdo. Poema de amor y pasión, por tanto, es al mismo tiempo una cúspide en cuanto recreación de un arte a través de otro, y en cuanto tal ha de ser juzgado, y no sólo por haber convertido en poesía a la vida misma.

Hay algo, sin embargo, en lo que la imagen pictórica deja de serlo en gran parte en este libro crucial. En los libros anteriores había estrofas que no trataban de pintura, pero que eran pura pintura en su manera personalísima y muy a menudo impresionista de describir colores, luces y formas. En *A la pintura* es la propia pintura lo que se recrea y es ella, por tanto, más que la imagen en sí misma, lo verdaderamente pictórico. Ello parece entrañar un contrasentido, pero responde más bien a una ley de compensaciones. Aquí la pintura nos ofrece, como una más entre sus dimensiones, la capacidad para despertar en la sensibilidad de un poeta una posibilidad de transfiguración lírica. Anteriormente era el entusiasmo lírico el que suscitaba la transfiguración plástica. Ahora es la obra pintada la que se transfigura en poema. ¿Existe o puede existir un puente entre ambas posiciones? ¿Cabe la posibilidad de que la pintura sea acariciada en el recuerdo con la misma emoción lírica que el primer amor, o que una puesta de sol, y de que ese acercamiento a unas sensaciones lejanas sea transformado luego en imagen pictórica, en pintura de segundo grado, si se prefiere? Pienso que esos puentes se dan en el propio libro *A la pintura*, cuyas imágenes no son, a veces, descripción de un color o de una manera de expresarse, sino creación plástica independizada del pretexto que las hizo posibles. En el poema «Verde», por ejemplo, cuando el color nos dice:

Sigo a veces teniendo
claras sonoridades de cristales
cuando ya para el tacto
soy nada más que tela,

la imagen es pura pintura incluso en su alusión a unas sonoridades que son claras y en las que se percibe la tactibilidad de la propia materia, expresiva por ella misma, igual que acaece en los mejores lienzos de toda la evolución occidental y no tan sólo en los abstractos.

Igual acaece en los dos versos iniciales del poema a Zurbarán:

Ni el humo, ni el vapor, ni la neblina.
Lejos de aquí ese aliento que destruye,

en los que palpita toda la limpieza de una pintura ideal que es la que Alberti soñaba y podía crear mejor con la palabra que con los propios pinceles.

No acaece en cambio, nada semejante cuando en ese mismo poema nos dice que:

La gloria abierta, el monje se extasía
al ver volar la misma alfarería.

Aquí, para que su homenaje a Zurbarán fuese más concreto, se limitó Alberti a hacer franciscanamente la descripción de un cuadro, pero no a crearlo utilizando como espoleta la emoción lírica que ese u otros cuadros similares han despertado en él. Ambas maneras no sólo son perfectamente legítimas, sino que cada una completa y hace más nítida a la otra. Entre ambas ofrecen la vertiente bifronte del eco que el amor a la pintura dejó en la poesía de Alberti y reducen a una unidad sin suturas —la sensibilidad despierta para el color y la luz— lo objetivo y lo subjetivo.

VI. LAS HORAS RECOBRADAS

En el cuarto de siglo transcurrido desde esa cima estelar que es *A la pintura*, escribió Alberti incontables poemas dedicados a diversos pintores actuales, pero utilizó en ellos de manera menos sistemática la imagen pictórica. Esta pasó a refugiarse en los poemas más entrañablemente nostálgicos y a hacerse de nuevo una con el recuerdo, una con la búsqueda del tiempo perdido, pero no con el presente igualmente huidizo, para el que, paradójicamente, prefiriera una descripción más distante. En *Ora marítima* —1953— todos sus recuerdos de Cádiz se enlazan sobre el cañamazo de una inacabable imagen pictórica. Los marineros dicen:

Cádiz nos vio desde Cádiz,
viviendo sobre las olas,

pero el poeta le devuelve a Cádiz la mirada con que se vivió en los marineros y contempla su infancia como un cuadro, imborrable, a pesar de la niebla del paso del tiempo, y piensa que lo luminoso en

su vida —otra imagen en la que la luz ideal se convierte en palabra— tuvo siempre el nombre de la ciudad lejana, tan diáfana, me imagino, y reverberante para él como los mosaicos de Rávena.

¡Si yo hubiera podido, oh Cádiz, a tu vera,
hoy, junto a ti, metido en tus raíces,
hablarte como entonces,
como cuando descalzo por tus verdes orillas
iba a tu mar robándole caracoles y algas!

Bien lo merecería, yo sé que tú lo sabes,
por haberte llevado tantos años conmigo,
por haberte cantado casi todos los días,
llamando siempre Cádiz a todo lo dichoso,
lo luminoso que me aconteciera.

Llegado a estas alturas de su evolución en cuanto hombre y en cuanto poeta, deja Alberti de concretizar en versos aislados sus imágenes pictóricas, pero el conjunto de cada poema de amor, de acusación o de olvido —exceptuados, precisamente, los que son descripciones de cuadros— se convierte en una gigantesca pintura. Así acaece en la *Ora marítima*, con Cádiz fulgurando o enneblinándose al trasluz de cada verso, y así sigue acaeciendo en sus más recientes poemas. Alberti busca ahora enternecidamente y con contraluces pictóricos al niño que fue un día y que sigue viviendo en su amor a sus posibles vidas truncadas, presentes en su recuerdo de las horas en que fueron proyecto. Por eso todas estas descripciones son un retorno, y por eso hay un poema —«Retornos de los días colegiales»— en el que una sola pregunta parece resumir todo cuanto Alberti le pide ahora a la imagen pictórica:

Por jazmines caídos recientes y corolas
de dondiegos de noche vencidas por el día,
me escapo esta mañana inaugural de octubre
hacia los lejanísimos años de mi colegio.
¿Quién eres tú, pequeña sombra, que ni proyectas
el contorno de un niño casi a la madrugada?
¿Quién, con sueño enredado todavía en los ojos
por los puentes del río vecino al mar, andando?

CARLOS AREAN

Marcenado, 33
MADRID

CASTRA PETAVONIUM

Astŭrica,
Argentiolum,
Petavonium...
.....
(«Itinerario de Antonio».)

I

CASTRA PETAVONIUM

cielo arrasado
con heces de naranjas
y láminas de plata ennegrecida,
el poco sol de invierno está en tu ojo, hermano,
arde, arde, nos coronan las piedras y las águilas,
castro áureo: campamento de sueños rojos,
y pasaban rebaños al ocaso,
(miel de jara en mis labios, humo bravo, leche violenta)
Petavonium: los caballos dentro de la cerca
miran un anochecer con pus y luna llena,
el músculo se afana con el cuero,
horno bullente de oro, rameras, el estiércol,
hoy qué arcaica la noche, qué risa el siglo XX
(adobe con escarcha y vísceras de perros)
no pasa el tiempo pues que ayer sacó
la reja del arado un gran brazo de bronce,
bien mío es este sueño destrozado,
castra (fíbulas), castra Petavonium
(agua de estrella y nieve, los vaqueros
a medianoche del Teleno.
las praderas del techo del mundo)
tu manto es de ladrillo de cien onzas,

tus pies acariciados por rastrojos,
dejad en paz la huesa, nadie mueva
la losa inscrita,
paste encima el ganado,
hermano, ya que vamos hacia la muerte y nos abrasa el cierzo,
dure el sueño en tus ojos,
llamea el cielo blanco de Agosto,
con la calva achicharrada.
Rufus busca una sombra entre las peñas,
(¿aún las cuatro?) está borracha
la piel de sol, ungüentos y cenizas,
más allá, más deprisa (salió el segundo hogar:
los reblos afilados, terracotas, granos pobres,
lámparas funerarias, las costras del aceite)
no vayáis tan deprisa, dijo alguien
(en las gafas de Furio el polvo de mil años),
¡y pensar que creíamos en verdades escritas!
Paco viene con vino y un saco de cerámica,
Mara está en otro mundo, ¡qué desgracia!
Rufus, puedes ir a buscarla, corre sabio,
nosotros tres quedamos
robando a Roma sueños destrozados
(nos morimos de pobres y desnudos
pero estamos tranquilos,
si llegaran los Dioses
no hallarían aquí equivocación)

II

VENIA UN VIENTO NEGRO...

venía un viento negro de encina
sobre las uvas, hasta nuestra zarza,
el candelabro de la tarde alzaba
sus brazos, los fundía la cruenta oscuridad,
la herrumbre en Piñotrera, el hálito
fétido de las urnas, el bronce corrompido

(todavía debemos esperar, nos lo ordena
el pulmón en tensión, el aire antiguo)

hay un imán inmenso dentro de la montaña,
aletea beodo cada pájaro, es tarde

para encontrar la senda
cubre el cielo
la mortaja de lino de la sacerdotisa,
la túnica granate del centurión

III

A LA SALIDA DEL CAMPAMENTO
LA CALZADA CRUZA UN DESFILADERO

siempre amé este lugar donde las bestias
frotaban sus pezuñas en las losas
y la hierba brotaba tiernamente,
el tiempo no ha borrado la calzada
que cruzaba estas rocas ya sin signos

el mercader dejaba aquí su carro
protegido del cierzo, los amantes
en las tardes de fiesta se besaban
dejando en esta sombra sus coronas,
quien era aficionado a las estrellas
huía de la luz de las hogueras
y aquí entre estas dos rocas contemplaba
la bondad heladora de la luna

los soldados de Oriente se llegaban
siempre a soñar a este encajonado
desfiladero que no se sabía
si conducía a casa o a la Muerte

IV

LADERAS DE PEÑA TREVINCA

vamos hacia el techo de las montañas,
a las praderas del cielo

vuelven las vacas más hambrientas que al alba,
helados sus hocicos, helados van los mocos
del zagal, mas se siente

un dios viendo abajo la noche
donde humean los techos de pizarra, las cuadras

aun aquí lame el sol gramíneas arrasadas,
raíces negras, hurces, zarzas indomables,
son de cadmio las piedras, la soledad espanta,
sienten terror los burros subiendo más arriba
(qué horrorosa la idea de volver derrotados)
lame sol, lame láminas de cielo tu miel,
pues no puedes ya entrar por los valles,
robar la niebla al lago muerto,
suspender el paseo de la loba

(hombres duermen abajo
sobre la hoz y el heno, tenebrosa
noche de los cubiles, ¿comerían
los cerdos a aquel niño? no sé si la mujer
herviría la leche cuatro veces,
rebosaban los jarros de manteca,
los rayos han roído la ermita)

aquí el olor a estrella, olor a nube, a flores
(flores así no brotan en cien años)
subimos, acaricia el mar de lomas,
estos prados, su verdeoscuro turbulento,
la pana remendada de los montes,
¿qué nos dicen los cascos, los relinchos?

sin paz, sin sueño, pero sin dolores,
luchamos con la altura,
nuestra hambre es celeste,
se nos quedan los ojos allá arriba,
en esa línea de las cresterías
tallada a diamante

V

A UN BRAZO DE BRONCE

¿qué hacías en la noche profunda de la tierra?
¿dónde el cuerpo al que dabas vigor y dirección?
veinte siglos ocultan tu secreta armonía

a la entrada del fuerte dividías el cielo
en dos partes, cruzabas sin estupor la noche,
dañaba tu dureza las sombras, adoraban
tu gracia, nacías en un tronco de sangre,
acababas allí donde la tarde se derrumba

VI

TRASMONTES

la fogata embalsama no sé si atrio o henil
la mañana de invierno arden los leños húmedos
traen del huerto al convento los caballos tan negros
olfatean el musgo las flores de los muros
sostenían el sueño del clérigo, no sabe
de otros mundos más lejos de este bosque castaños
vio una vez en el puente vio a la joven desnuda,
unas truchas pasaban claras bajo los álamos
siempre la noche llega la última al torreón
no se oye voz humana y yo habitaría
el viejo palomar espanto los ladrones
el buhonero al alba el trueno el sacrificio

VII

LOS ESTANQUES

y a mediodía con el torso aire
tomámonos los bastones de fuego

ves el rebaño en esta hoz umbrosa,
el vientre del cordero cubierto por los juncos,
pero el pastor no sale de su escondrijo,
mira sin comprender
en nuestros ojos ávidos, quisiera
él también penetrar en el misterio,
leer los signos en estos estanques
que ha ocultado el arado,
rumia lento su brizna y ya no atiende
a la esquila, al cencerro lejano

horada tanta paz el tiempo inmenso,
sentimos muchas voces allá arriba,
griterío infernal entre las rocas,
bulle la piedra, eruptan los hornos
del hierro, en el soto de encinas
qué pánica visión

VIII

NECROPOLIS

Aquí el centinela vigila la necrópolis,
aquí puertas de piedra sólo abiertas al alba,
aquí la sala para los esclavos que esperan
con la sal y la leña para los sacrificios,
aquí el olor de aceite y de flores bravías,
aquí la fresca gruta en estío y el cálido
refugio para lobos y liebres en invierno,
aquí donde la noche de puro impenetrable
sólo es rota por lámparas muy tristes y tambores,
aquí la terracota que no ha visto la nieve,
aquí el cuenco, la piedra para majar la grasa,
aquí ánforas de trigo negras por el gorgojo
y el último de agosto con cáscaras doradas,
aquí las huellas tiernas en el húmedo barro,
aquí el primer cadáver irreverente, enorme,
el romano aguerrido de las tropas de Augusto
y el bastón y la huesa del bárbaro celoso;
aquí los idolillos de piedra sin cabeza,
aquí donde no entró un labio de mujer,
aquí el grito, los rezos al dios de la negrura,
aquí el ara y la sangre no sabemos si humana,
aquí la tosca cátedra de los astros hambrientos,
aquí la sala grande y las mil hornacinas,
los cantos arrojados por las manos sin nombre,
la honda desolación de las vasijas rotas,
la tremenda hecatombe de las santas cenizas

ANTONIO COLINAS

Via Stampa, 4
20123 MILANO (Italia)

CUENTECILLO TRADICIONAL Y LITERATURA ESPAÑOLA *

1. UN HECHO DE CIVILIZACION

Los cuentecillos a que me refiero son cuentos alegres de sobremesa y de veladas. Constituyen una literatura oral y tradicional que circula desde hace siglos en España y, en ciertos casos privilegiados, en Europa y fuera de Europa (1).

Resulta muy difícil, si no imposible, determinar concretamente en qué época nacieron estos relatos jocosos. Muchos de ellos sin duda se remontan a la alta Edad Media; lo cierto es que algunos se apuntaron ya desde el siglo XI (2). Nutrida serie de los mismos nos ofrecen, a partir de las últimas décadas del siglo XII, los *fabliaux* franceses.

Estos relatos familiares han sobrevivido a la Edad Media. No son pocos los que han seguido viviendo hasta nuestro siglo XX. El cuento de la mujer porfiada que sigue tachando a su marido de piojoso con unos ademanes expresivos, cuando ya no puede hablar, desde el pozo o el río al cual la arrojó el airado esposo, tema de un antiguo *fabliau*, vivía en la tradición francesa del siglo XIX (3) y se narraba en España en la primera mitad del siglo XX (4). Basta con hojear la colección de *Cuentos populares españoles*, de Aurelio M. Espinosa, para dar con el cuento del árbol mágico relatado en el *Decamerón* (5) o el del amante que huye del marido engañado ocultándose detrás de algún

---

* Comunicación leída en el X Congreso de Hispanistas Franceses (Saint-Etienne, abril 1974).

(1) He procurado definir estos cuentecillos en la introducción a mi colección de *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* (de próxima publicación en la «Biblioteca Románica Hispánica»).

(2) En el caso de la historieta del «niño de nieve», que aparece en la «recopilación de Cambridge». Véanse también los apuntes de R. Menéndez Pidal sobre el cuento del *busilis* (*El estado latente en la vida tradicional*, en «Revista de Occidente» I 2, 1963, pp. 138-141).

(3) Joseph Bédier: *Les fabliaux*. Paris, 1893, pp. 19-21. Aparece el relato en el *Portacuentos*, de Timoneda (núm. 52).

(4) Agradezco esta indicación a mi amigo Arturo Roig, profesor de la Universidad de Cuyo.

(5) Aurelio M. Espinosa: *Cuentos populares españoles*. Madrid, C. S. I. C., 1946, núm. 198; *Decamerón* VII, IX.

paño (6), llevado a las tablas en el entremés cervantino de *El viejo celoso*. Y todos conocemos, en versiones más o menos brutales, las explicaciones mímicas del «beilaco romano» del Arcipreste, o las de Panurge dialogando con Thaumaste (7).

Se trata de un hecho de civilización, hecho internacional que no pretendo estudiar detalladamente en estas páginas. Me basta recordar que un caudaloso río de cuentecillos antiguos se derrama, desde la Edad Media en adelante, a través de Europa. Mi propósito, de más limitado alcance, es doble: observar el fenómeno y algunos de sus reflejos literarios en los siglos XVI y XVII, y, por otra parte, esbozar la trayectoria de los aludidos cuentos a través de la literatura española.

En cuanto al primer objeto, cierto es que no faltan los materiales a los investigadores y curiosos. El Siglo de Oro es época en la cual circula prodigiosa cantidad de historietas orales, muchas de las cuales, afortunadamente, se apuntaron en libros y manuscritos. Una época en la cual unas largas series de frases proverbiales evocan otros tantos relatos alegres. Una época en la cual centenares de personajes y personillas —«el bobo de Coria», «la hija del herrero» y tantos Juanes— sugieren igual cantidad de chistes familiares. Una época en la cual Orgaz, Ocaña, El Casar, Boceguillas o Dueñas recuerdan unas pullas más o menos subidas de color. Una época en la cual miles de palabras y expresiones son otras tantas alusiones a unas realidades tradicionales.

Este tesoro folklórico, conviene advertirlo, es bien mostrenco en la España del Siglo de Oro: es herencia de todos, cualesquiera que sea el estado al que pertenece un hombre, cualquiera que sea el nivel cultural que pudo alcanzar. Este patrimonio tradicional, tan rico y variado, no es en aquel entonces propio de los aldeanos, ni mucho menos. Luis Zapata, el orgulloso caballero, no se desdeña de verter numerosos cuentecillos en su *Miscelánea*. Y, al hojear la *Fastiginia*, de Pinheiro da Veiga, nos encontramos con el siguiente fragmento:

> Yendo nosotros en un coche, cruzábamos muchas veces con otro, en el que iba, del lado del estribo, una doncella, hija de doña Catalina de Mercado a quien vos conocéis, que se ha hecho muy bonita; y, parándonos una vez, ella corrió la cortina y echóse el manto. Díjela yo:
>
> —Si servimos de nublado y damos disgusto a vuestra merced, pasaremos luego.
>
> Respondió:

(6) *Cuentos populares españoles* núm. 49.
(7) *Pantegruel* XIX.

—Disgusto, no, mas andando y hablando, como decía la mujer del ahorcado.

Porque, deteniéndose un ahorcado a recomendar muchas cosas a su mujer, dicen que le dijo:

—Marido, hablando y andando, que se hace tarde (8).

Evidente alusión a un cuento antiguo que reproducen, con significativas variantes, Timoneda, Juan de Mal Lara y el maestro Correas (9).

Este ejemplo, elocuente en su brevedad, nos incita a reflexionar. Parece razonable abrigar la esperanza de que podamos, si trabajamos lo bastante en esta dirección, formar concepto claro de algunos aspectos de las charlas cotidianas en tiempos de Cervantes o de Felipe IV. Se repiten ciertos chistes con tanta frecuencia y en forma tan espontánea en los textos de los siglos XVI y XVII que tenemos derecho a estimar que eran en efecto corrientes en los diálogos familiares. Cuando pasaba un caballero avariento, diría la gente entre dientes: «Este es-conde» (10); cuando veían a algún matasanos, murmurarían burlonamente: «¡Dios te la depare buena!» (11). Pero todavía hemos de investigar mucho antes de reunir apreciable cantidad de ejemplos tan claros como éstos.

Bástenos, de momento, observar que estamos frente a una literatura oral muy extensa, cuyo inventario conviene hacer. Vale la pena emprender la tarea, pues estos cuentecillos y las huellas que han dejado representan un fenómeno de gran alcance en la literatura del Siglo de Oro.

2. LITERATURA MEDIEVAL

A la verdad, la literatura del Siglo de Oro no estaba predestinada a tales florecimientos por alguna ley fatídica. La irrupción de numerosos cuentecillos en la literatura del siglo XVI supone honda mutación.

---

(8) *Fastiginia*. Trad. Narciso Alonso Cortés. Valladolid, 1916, pp. 19 *b*-20 *a*.

(9) Timoneda: *Sobremesa* I 20; Mal Lara: *Filosofía vulgar*, en «Selecciones bibliófilas» I p. 374; Correas: *Vocabulario de refranes*. Ed. Louis Combet, pp. 58 *a* y 586 *b*.

(10) El chiste aparece en un cuento de la *Floresta*, de Santa Cruz (II, V 5): «Un conde de este reino entraba a besar las manos al emperador. Y, porque era hombre que guardaba mucho, le dijo don Francés: "Este es conde, éste esconde"». Repiten la historieta Garibay, Luis Zapata, Covarrubias, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Correas y Juan de Robles (*Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, O 24).

(11) Correas: *Vocabulario de refranes*, ed. cit., p. 327 *a*: «Dicen que un médico ignorante, que no sabía recetar, tomó de casa de un boticario muchas recetas en una alforja, y fuese por los lugares que no era conocido a curar, y a cualquiera enfermedad que se ofrecía, sin distinción sacaba una receta de la alforja y dábala al enfermo, y decía: "¡Dios te la depare buena!"». Historieta muy difundida que aprovechan, entre otros, Mateo Alemán y Tirso de Molina (*Cuentecillos tradicionales*, F 1).

Bien los conocía la España medieval, ya que los coleccionaba: el *Libro de los ejemplos* incluye apreciable cantidad de ellos. Pero, en contra de lo que han de hacer los escritores del Siglo de Oro, poetas y prosistas medievales los emplean con parsimonia. No lo extrañemos, pues será cierto que ninguna literatura nacional tiene características permanentes a lo largo de la historia.

Varios cuentecillos de éstos salen en el *Libro de buen amor* y en *El Caballero Cifar*; asoman algunos en *El Conde Lucanor*. En la literatura española del siglo XIV no hay más, si no ando equivocado. Es poca cosa en comparación de los *fabliaux* franceses y el *Decamerón*.

En el siglo XV ocupan estos relatos lugar preferente en el *Arcipreste de Talavera*, donde aparecen los dos ciclos de la mujer porfiada y de las astucias de las malas mujeres. Pero se trata de una excepción. La poesía erudita de los *Cancioneros* no se abre a los cuentecillos tradicionales, lo cual no ha de sorprender; pero tampoco los acoge la poesía burlesca y satírica de los mismos tiempos. Pensemos en las *Repues franches de François Villon et de ses compagnons*, rapsodia de viejos cuentos jocosos. La poesía española del siglo XV no nos ofrece nada comparable.

3. EL RENACIMIENTO

Pero todo cambia, o todo va a cambiar, puesto que llegan los tiempos del Renacimiento. Los hombres del Renacimiento. Los hombres del Renacimiento, no lo ignoramos, se aficionan a todo lo que es arte «popular» y espontáneo. Sabemos perfectamente, gracias a las investigaciones de Américo Castro y del profesor Bataillon, que el Renacimiento, bajo la influencia de Erasmo, dio sus títulos de nobleza a la tradición de los refranes; nos enseñó Menéndez Pidal cuánta admiración sintió el siglo XVI por los romances viejos; y basta con hojear la *Antología de la poesía española*, de Dámaso Alonso y J. M. Blecua, para ver el aprecio que hizo de la lírica tradicional.

No se ha subrayado bastante que, paralelamente, se apasionó el Renacimiento por el relato oral y tradicional. A este relato familiar le dio —lo mismo que a los romances, lo mismo que a los refranes— una dignidad que antes no tenía. Admite Erasmo los cuentos jocosos en su *Convivium fabulosum* (12); Juan de Valdés les da lugar en el *Diálogo de la lengua*. El conde Castiglione no desprecia los cuentecillos orales: al contrario, los acoge en su *Cortesano*, y le imita en eso Luis

(12) Marcel Bataillon: *Erasme conteur. Folklore et invention narrative (Mélanges offerts à Pierre Le Gentil.* París, SEDES, 1973, pp. 85-104).

Milán. La historieta familiar, valorizada por Erasmo y sus discípulos, entra en los libros que se ofrecen a la meditación de hidalgos y caballeros. El hecho es importante, y no le hemos concedido la atención que merece. A ese respecto no parece exagerado afirmar que hemos mutilado el concepto de Renacimiento.

Dicho sea para evocar de paso un viejo debate, este ejemplo pone de relieve el hecho de que el Renacimiento fue *a la vez* continuidad y ruptura. Continuidad, porque estos cuentecillos son muy anteriores a los últimos años del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. Ruptura, en el sentido de que la nueva actitud de una corta minoría de hombres cultos libera, bruscamente, unas fuerzas enormes. Los cuentecillos, por fin valorizados, van a derramarse por todas partes, como las aguas estancadas cuando se hunde una presa.

En efecto, desde el momento en que se les reconoce derecho de ciudadanía, estas sabrosas historietas surgen por todas partes. Aparecen primero en las recopilaciones de refranes, las cuales reproducen, como es lógico, cantidad de historietas que aclaran y justifican los correspondientes proverbios. El hecho es patente en los *Refranes glosados* (1541), en las colecciones de Hernán Núñez y Juan de Mal Lara, en el *Vocabulario de refranes*, de Correas, por fin.

Algo más tarde intervienen los recopiladores de cuentecillos: Luis de Pinedo, Juan Aragonés, Timoneda, Melchor de Santa Cruz, Garibay, quienes no se limitan a reproducir apotegmas antiguos, novelitas italianas o anécdotas contemporáneas, como se suele creer. Cierto que no se desdeñan de acudir a tales materiales. Pero, al lado de ellos, introducen en sus colecciones cantidad de historietas tradicionales. El hecho no se evidenció con la debida claridad, y, por este motivo, las obritas de Timoneda y Santa Cruz, en especial, no se han tenido en el aprecio que merecen. Conviene dar a estos hombres el sitio de honor que les corresponde, al lado de Juan de Mal Lara y Martín Nucio, sus contemporáneos. Lo mismo que ellos concibieron el proyecto de recopilar materiales tradicionales, de reunir y conservar un tesoro folklórico. Bien es verdad que la obra que nos dejaron ofrece bastantes lagunas, lo cual no ha de sorprender si pensamos en la complejidad de la empresa y en el hecho de que la acometían unos hombres aislados. Pero son estos hombres buenos artesanos, cuya obra se ha de valorar debidamente.

Afortunadamente, no son los únicos en aplicarse a la tarea. Los lexicógrafos —Sánchez de la Ballesta, y más tarde Covarrubias— suelen apelar a las historietas familiares en sus definiciones. Los autores de misceláneas —el fraile dominico a quien debemos el *Floreto*

de anécdotas o Luis Zapata— no se olvidan nunca de ofrecernos ejemplos de las mismas. Igual conducta cabe observar en los autores de diálogos familiares, en los escritores que componen graves tratados didácticos, morales o devotos, en los cronistas por fin. Resultaría fácil demostrar que alguna que otra agudeza atribuida a Pizarro o Carvajal es en realidad simple reflejo de un cuento viejo que circulaba a través de Europa.

La literatura de entretenimiento, como es lógico, no se queda aparte de movimiento tan profundo. Aparecen numerosas las historietas en la poesía familiar y satírica, numerosísimas en el teatro y la novela. Un raudal de cuentecillos tradicionales se derrama a través de la literatura española del Siglo de Oro, regándola y fecundándola. De ello resulta un trastorno de los datos anteriores. En la Edad Media la huella de los elementos tradicionales era más marcada en las literaturas italiana y francesa que en la literatura española; en los siglos XVI y XVIII se da la situación inversa.

Tan profunda es esta huella en la literatura española del Siglo de Oro que, si hacemos caso omiso de dichos elementos, entendemos mal los textos de la época

— desde el punto de vista literal;

— por lo que es del mecanismo de la creación literaria.

Varios fenómenos importantes, atribuidos «al realismo» de la literatura española, se explican en rigor por la constante influencia de la tradición oral. Desde este punto de vista parece útil revisar unos esquemas comunmente admitidos. Esta revisión otros la han emprendido ya, pero limitándose a unos aspectos particulares. Conviene extenderla y generalizarla, según procuraré demostrar en las páginas que siguen.

4. PARA UNA INTERPRETACION DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO DE ORO

a) *Un problema filológico*

Observó el profesor Bataillon, hace pocos años, que los obreros de la filología todavía no corrían peligro de quedarse sin trabajo (13). Desde el punto de vista que defiendo en estas páginas, la cosa es muy cierta. Me parece evidente, en efecto, que no hemos concedido bastante importancia al estudio del trasfondo tradicional y oral para aclarar el sentido literal de los textos.

(13) *Défense et illustration du sens littéral. The Presidential Address of the Modern Humanities Research Association*, 1967, p. 6.

Bien conocida es la famosa fórmula de Juan de Valdés: «escribo como hablo». Menéndez Pidal se apoyó en ella para definir dos estilos dentro de la literatura española del Siglo de Oro: uno natural; otro, afectado (14). La oposición es indiscutible. Pero deja de ser exacta si la queremos llevar hasta sus últimas consecuencias. En cierto sentido podemos en efecto, sin paradoja, defender la idea de que todos los escritores españoles del Siglo de Oro escriben, en ocasiones, como hablan. Quiero decir que todos reproducen, en forma alusiva o no, historietas y chistes familiares. Resultaría fácil demostrar el hecho con ejemplos sacados de la comedia o de *La Pícara Justina*. Pero la misma actitud es patente en los escritores más eruditos, y los textos más alejados, a primera vista, del habla cotidiana admiten idéntico análisis. Si tenemos en cuenta la existencia de historietas tradicionales y de agudezas familiares, podemos emprender paciente trabajo de descifre, que nos permitirá entender mejor a Quevedo y a Gracián. Entre varios ejemplos que se podrían aducir, escojo sólo uno, tomado de Gracián. Volvamos a leer la famosa invectiva contra portugueses que nos ofrece *El Criticón*:

> Allí hubiéradels topado hidalguías de *a par de Deus*, solares de antes de Adán, enamorados perenales, poetas atronados, aunque ninguno aturdido, músicos de «¡Quitad allá, ángeles!...» (15).

¿Por qué «músicos de «¡Quitad allá, ángeles!»? Romera-Navarro, anotando el fragmento, comenta: «Sabido es que en lenguaje familiar suele decirse *cantar (tocar) como un ángel*, o *como los propios ángeles*, por la mucha dulzura y arte con que se hace». Pero tal explicación no nos permite entender plenamente el texto. En realidad estas palabras son fugaz alusión a uno de los múltiples chascarrillos sobre portugueses que circulaban en la España del Siglo de Oro. Dicho chascarrillo nos lo revela un epitafio burlesco:

> Aquí jas Francisco Rodrigues, músico del rey don Emanoel, o qual Deos chamou ao ceo, para ser mestre da sua capella, e mandando Deos a seus anjos que cantasen com elle, e havendo cantado, lhes disse: «Merda para vos, que este portugués canta melhor que vos» (16).

---

(14) *El lenguaje del siglo XVI*, en *La lengua de Cristóbal Colón*, en «Austral», núm. 280, pp. 83-84.

(15) *El Criticón* III, VIII. Ed. Romera-Navarro, III pp. 247-248.

(16) *Epitaphia joco-seria*, Coloniae, 1623 (*Revue Hispanique* XXXIX, 1917, p. 605). El cuento siguió viviendo en España, puesto que lo reproducen Fernán Caballero (*La Gaviota*, B. A. E., 136, p. 99 *a*) y Juan Valera (*El famoso cantor Madureira*, en «Cuentos y chascarrillos andaluces», Madrid, 1896, pp. 41-42).

b) *La creación literaria*

El teatro. Desde Lope de Rueda a Calderón y sus discípulos el cuentecillo tradicional circula incesantemente en el teatro español, sea que lo escenifiquen, que lo cuente un personaje, que asome en forma de rápida alusión.

Sabido es que dos *pasos* de Lope de Rueda *(El convidado* y *Las aceitunas)* son escenificaciones de cuentecillos tradicionales. Idéntico hecho se da, con frecuencia, en el entremés, heredero del *paso.* Certeramente percibía Cotarelo que el entremés no pasaba de ser, en muchos casos, cuento folklórico llevado al escenario (17). La intuición era indudablemente feliz, según han demostrado los trabajos de Marcel Bataillon, Eugenio Asensio y Henri Recoules. Podemos afirmar ahora con toda seguridad que éste es el caso de *La cueva de Salamanca* y de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes (18), y, más generalmente, de una serie de entremeses del Siglo de Oro (19). Es de suponer que mucho nos queda por descubrir en este campo de investigación.

Lope de Rueda gustaba, por otra parte, de introducir en sus comedias unas escenas que eran otros tantos *pasos* indipendientes. El teatro español de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII siguió explotando esta posibilidad. Observa Noël Salomon en la comedia de Lope de Vega y Tirso de Molina la presencia de unas escenas rústico-cómicas «prefabricadas» que pudieran representarse por sí solas (20). Desde el punto de vista que escojo en el presente estudio es evidente que Cervantes, Lope de Vega y Calderón insertaron en sus comedias auténticos *pasos* —o entremeses— construidos a base de cuentos tradicionales. He notado dos ejemplos del hecho en el teatro de Cervantes, siete en el de Lope, cuatro en el de Calderón. Estas cifras han de elevarse el día en que hayamos demostrado la existencia de mayor número de cuentos tradicionales en la España del Siglo de Oro.

No nos engañemos: estas cifras no serán nunca impresionantes. Pero el hecho que acabo de evocar no representa más que un caso

(17) *Colección de Entremeses...*, *N. B. A. E.*, XVIII, p. CXLVI.

(18) Cervantes: *Entremeses.* Ed. Eugenio Asensio, «Clásicos Castalia», núm. 29, páginas 19-20 y 29.

(19) Es, en particular, el caso de *Los huevos* (E. Asensio: *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971, p. 76), del *Entremés famoso del amigo verdadero*, reproducido por Henri Recoules *(Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII*, en «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo», XLVIII, 1972, pp. 280-285; para el relato en que se funda este entremés, véase mi colección de *Cuentecillos tradicionales*, J 11) y del *Entremés de los ciegos*, editado por Henri Recoules *(Cervantes y Timoneda...*, véase en particular pp. 270-272. Y también Henri Recoules: *Les intermèdes des collections imprimées*, Lille, 1973, p. 386).

(20) *Recherches sur le thème paysan dans «la comedia» au temps de Lope de Vega.* Bordeaux. 1965, pp. 8-9.

particular dentro de un fenómeno más general: quiero hablar de la constante presencia de los cuentecillos en la comedia, de estos cuentecillos que nutren las charlas de tantos graciosos. Damos unas cifras, advirtiendo que tienen carácter provisional. He contado 171 cuentecillos (25 por 100 de los cuales son tradicionales) en el teatro de Lope de Vega; 82 cuentecillos (29 por 100 de los cuales son tradicionales) en el teatro de Calderón. Interesa observar, a propósito del empleo y de la inserción de la historieta, que no se limita Calderón a copiar los procedimientos de Lope de Vega, lo cual demuestra claramente que no nos encontramos frente a un fenómeno de conversación mecánica; al contrario, crea el autor de *El pintor de su deshonra* y *Los dos amantes del cielo* unos procedimientos nuevos: las escenas construidas a base de cuentecillos en particular (21).

Estos hechos merecen la atención. Sabido es que Lope de Vega excluye el romance tradicional de sus comedias en la última etapa de su vida. Lo que no se ha observado es que, paralelamente, el mismo Lope apela siempre más a los cuentecillos tradicionales.

Sabido es, por otra parte, que Calderón no admite casi nunca en su teatro el romance antiguo y la poesía lírica tradicional. En cambio, no se ha notado que Calderón echa mano con frecuencia de los cuentecillos tradicionales —con más frecuencia que Lope de Vega, teniendo en cuenta la diferencia cuantitativa que media entre las producciones dramáticas de ambos escritores. Y los discípulos de Calderón no renuncian a este recurso, al contrario.

Estas observaciones nos llevan a dos conclusiones:

— Contrariamente a lo que se suele afirmar, los elementos tradicionales, abarcados en su totalidad, se mantienen a un nivel constante en el teatro español a lo largo del siglo XVII.

— Al contacto de los cuentecillos, la comedia española se tradicionalizó tan profundamente como al contacto del romancero, y por un período mucho más extenso (22).

El nacimiento de la novela moderna.—Si no tenemos en cuenta la existencia de estas historietas tradicionales y el hecho de que se

---

(21) Véase mi estudio *Cuentecillos en las comedias de Calderón* (de próxima publicación en las «Actas del Coloquio Calderón», de Westfield College).

(22) Digo «se tradicionalizó» y no «se nacionalizó». No crea el lector que pretenda yo hacer regresar la interpretación de la literatura española del Siglo de Oro hacia el viejo bache del «localismo», tan justamente denunciado por el maestro Dámaso Alonso. Nada más alejado de mis intenciones y de la realidad histórica. Los cuentecillos a que me refiero pertenecen en muchos casos a una tradición europea. Les concede la literatura española, en los siglos XVI y XVII, lugar mucho más amplio que las literaturas italiana y francesa. Pero el hecho no disminuye de ninguna manera el valor universal de las obras de Cervantes, Lope de Vega o Calderón: al contrario, lo acrecienta.

incorporaron a la literatura, mal comprenderemos el nacimiento y desarrollo del género picaresco. Excusado es, después de los estudios de los profesores Bataillon y Lázaro Carreter, detenerse sobre el caso de *Lazarillo*. Basta observar que la novela es obre de un escritor igualmente apegado a la herencia formal de la antigüedad —a la restauración de las *bonae litterae*— y a la valorización de los elementos tradicionales. Mirado a esta luz, *Lazarillo* es la obra más representativa de lo que fue el Renacimiento español.

Pero, desde el punto de vista que he escogido, *Lazarillo* no representa ninguna excepción dentro de la literatura picaresca. La vida azarosa y pintoresca del pícaro Guzmán, según he procurado demostrar en otra parte (23), se nutre de cuentos tradicionales y de burlas familiares. *La Pícara Justina* y *Marcos de Obregón* encierran apreciable cantidad de elementos del mismo tipo. En cuanto a *El Donado hablador*, es taracea de historietas, tradicionales o no. La materia novelesca de la literatura picaresca mucho debe al folklore y a la tradición, mucho más que a un supuesto «realismo», si hemos de entender por esta palabra la transposición artística *directa* de la realidad vivida. De hecho, entre la realidad cotidiana y la ficción literaria se interpuso en muchos casos el prisma del folklore.

¿Y Cervantes? Asunto es éste sobre el cual hay mucho que decir. Podríamos recordar y concretar los lazos que existen entre varios cuentos y tradiciones orales —andaluces, españoles y europeos— y algún aspecto de *La Gitanilla, La ilustre fregona, Rinconete y Cortadillo, El celoso extremeño* o el *Coloquio de los perros*. Podríamos comparar una serie de chistes venerables con algunos de los que pone Cervantes en boca del Licenciado Vidriera. Podríamos revisar la lista de los cuentos tradicionales que aparecen en *Don Quijote:* son más numerosos de lo que se suele afirmar. Pero hay más.

Quisiera plantear, en breves palabras, dos problemas. Convendría primero estudiar de la manera más completa posible la burla en la Europa de los siglos XVI y XVII y las relaciones que puede tener con las burlas que sufren Don Quijote y Sancho cuando residen en el palacio del duque o en Barcelona. Paul Hazard nos dejó sobre el asunto unas páginas sugestivas que tenemos interés en meditar (24), y que han de incitarnos a acrecentar los pocos conocimientos que tenemos sobre la materia. Estas burlas de la segunda parte de *Don Quijote*, ¿no serán, en ciertos casos por lo menos, la escenificación literaria de unas burlas, anecdóticas o tradicionales, que corrían de

(23) Véase mi estudio «*Guzmán de Alfarache*» *en 1605. Mateo Alemán frente a su público*, de próxima publicación en el *Anuario de Letras*.

(24) *Don Quichotte de Cervantès*, Paris, 1949, pp. 178-185.

boca en boca, y bien pudieran llegar a los oídos de Cervantes, sea en España, sea en Italia? Tal posibilidad la sugirió Menéndez Pidal a propósito de la burla de las aliagas maliciosamente introducidas bajo la cola de un cuadrúpedo, burla que sufren el caballero manchego y su escudero cuando su entrada en Barcelona (25). El caso no es único en la segunda parte de la novela. Observaron hace tiempo los comentaristas de *Don Quijote* la sorprendente semejanza que existe entre una anécdota referida por Luis Zapata y el lavatorio de la barba de Don Quijote en el palacio del duque (26). No han llamado la atención, si no ando equivocado, sobre otra burla relatada por el mismo Luis Zapata, burla que, sin embargo, interesa a los lectores de Cervantes. Me refiero a una mala pasada que le juegan a un ingenuo gentilhombre. Un supuesto mensajero del rey de Escocia le viene a rogar al duque de Alba que dé licencia a don Pedro de Guzmán para que sa vaya a capitanear el ejército escocés; con el legítimo alborozo de los españoles que presencian la escena, la desgraciada víctima confía por un momento en la autenticidad del recado (27). ¿Será posible leer este jocoso relato sin que surja en la memoria el recuerdo de Sancho elevado a la dignidad de gobernador? No leyó Cervantes la *Miscelánea*, ni pudo leerla. Pero, ¿no habrá oído contar esta burla, o alguna burla parecida? Y otras burlas, cuidadosamente organizadas en la segunda parte de la novela —la pasión de Altisidora por el invencible caballero, el saco relleno de gatos arrojado a la habitación de Don Quijote—, ¿no tendrán acaso su punto de partida en algún relato oral? A estas preguntas no podemos contestar, de momento, en forma positiva. Para afirmar sería preciso disponer de un catálogo completo de las burlas vigentes en la Europa de los siglos XVI y XVII, catálogo que no poseemos en la actualidad.

Queda por examinar el caso de Sancho. Los comentaristas de la novela observaron hace tiempo que Sancho era personaje proverbial: «Allá va Sancho con su rocín». Cervantes tuvo presente el refrán, y lo subraya cuando insiste de manera burlona sobre el hecho de que nadie vio nunca a Sancho sin su rocín (28). Estas observaciones nos incitan a hacer una pregunta. La verosimilitud, la coherencia, el carácter rebosante de vida de Sancho, ¿no se deberán al hecho de que el personaje se apoya en el tipo del aldeano tradicional definido por el folklore? A tal pregunta parece que hemos de contestar afirmativamente. Sancho es, en efecto, a igual distancia de las dos estilizacio-

(25) *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»*, en *De Cervantes y Lope de Vega*. «Austral» núm. 120, p. 19.

(26) *Quijote* II 32 (véase la nota de Rodríguez Marín en la edición de 1947-1949, VI p. 45).

(27) *Miscelánea*, núm. 150, en «Clásicos Castalia», II, pp. 124-125.

(28) *Quijote* II 34. Ed. cit., VI p. 95.

nes de signo opuesto que representan Pedro Crespo y el bobo, la alianza de la rusticidad y la malicia, el campesino, a la vez, zafio y socarrón. Ahora bien, el campesino tal como aparece en los cuentecillos tradicionales ofrece unos rasgos exactamente parecidos, en proporciones casi aritméticamente iguales. En esta creación novelesca tan original hemos de ver, más bien que una figura plasmada sobre el modelo del campesino real, la irrupción en la literatura del campesino de la tradición oral, del campensino del folklore, en el mejor sentido de la palabra. Pertenece Sancho a la familia de los personajes que corresponden a una representación colectiva y familiar: es del linaje de Panurge y Gavroche. Observemos que tal representación apenas si varió con el tiempo: no existe diferencia apreciable entre el aldeano de los cuentos recogidos por Fernán Caballero y el aldeano folklórico del Siglo de Oro. Así comprendemos mejor cómo el personaje de Sancho pudo atravesar los siglos, siempre verosímil, siempre vivo, y como milagrosamente intacto.

5. DEL SIGLO XVIII AL SIGLO XX

Quedaría por evocar la fortuna de los cuentecillos tradicionales entre el siglo XVIII y el siglo XX. Procuraré hacerlo brevemente, aunque no se me oculta que este trabajo toma desde ahora marcado carácter de ensayo.

En el siglo XVIII sigue viviendo la historieta tradicional, según testimonio de Feijoo. Pero la actitud de la minoría culta se va modificando: los ilustrados desprecian la cultura popular. Consecuencia del hecho es que la historieta deja de ser patrimonio de todos: se repliega, más tarde y más lentamente que el romance, pero lo mismo que él, hacia los medios populares, particularmente conservadores. Va perdiendo el derecho de ciudadanía dentro de la literatura seria. Se refugia en los géneros menores, en especial la poesía jocosa. En adelante pocas veces ha de salir de tan estrecho recinto. No nos dejemos engañar por las colecciones de cuentecillos formadas en el siglo XVIII, colecciones relativamente numerosas y ricas: parece cierto que se alimentan en fuentes escritas. El contacto permanente y vivificante establecido en el siglo XVI entre literatura oral y literatura escrita queda roto.

A lo largo del siglo XIX y del primer tercio del siglo XX apenas si cambia la situación. Dejando aparte algunos casos bien conocidos (el de Fernán Caballero, el de Trueba), los cuentecillos tradicionales pocas veces aparecen en la literatura. Salen algunos, aquí y allá, en

las obras de Larra, de Galdós, de Clarín, de Pardo Bazán, de Juan Valera; más tarde en las de Baroja. Convendrá apuntar su presencia y explicarlos cuando asoman en forma alusiva: de no emprender este trabajo, varios textos de esta época han de hacerse pronto ininteligibles. Admitido esto, parece evidente que los cuentecillos han dejado de regar y fecundar constantemente la literatura. Con unas pocas excepciones, el siglo XIX confirma la ruptura que se dio en el siglo XVIII. La afición al folklore, que va cundiendo a fines del siglo, sólo tiene limitado alcance. Muchos escritores que dan en la moda folklórica no viven ya en contacto con la tradición, porque esta tradición, que ha venido a ser puramente campesina, se ha alejado de ellos. Existe ahora una distancia que no se daba en tiempos de Cervantes y Lope de Vega. El hecho es patente en el caso de Juan Valera.

Con todo, unas formas de la vida social —la convivencia bajo el mismo techo de tres generaciones, la presencia en muchas casas de unas criadas viejas, la costumbre de las sobremesas y de las veladas— así como varias publicaciones (colecciones, revistas, almanaques), mantienen ciertos nexos entre el habitante de la ciudad y el trasfondo tradicional. Los lectores comprenden, «sienten» todavía sin esfuerzo el personaje de Sancho.

Todo cambia con el segundo tercio del siglo XX. El círculo de familia se hace más estrecho, los niños dejan de vivir al lado de sus abuelos, las criadas de edad canónica son ya muy poco numerosas, la costumbre de las comidas familiares va decayendo, la velada desaparece bajo el impacto de la televisión. Todos estos factores contribuyen al mismo resultado: el trasfondo tradicional deja de ser percibido, cuando no deja de existir. Acaso se acerca el tiempo (¿acaso habrá venido?), en que el personaje de Sancho resultará poco familiar y algo misterioso. Así van envejeciendo las obras maestras, que no son inmortales a pesar de lo que decimos a veces.

Pero sería fácil, y sin duda conformista en una época que inclina con exceso al pesimismo amargo y a las lamentaciones estériles, concluir con unas observaciones desilusionadas. Lejos de desalentarnos, estas constataciones han de incitarnos a reunir el tesoro de los cuentecillos tradicionales del Siglo de Oro, a construir este monumento erudito que hemos de legar a nuestros hijos, para que puedan entender todavía, si es que lo desean, una vieja literatura y percibir las resonancias que despertó, por varios siglos, en la mente de sus lectores.

MAXIME CHEVALIER

Universidad de Bordeaux III
108, rue Paulin
33000 BORDEAUX (France)

MERE - PAC

«A C. D., siempre en el recuerdo».

«Niebla» se despertó esta noche, cuando fui a beber, y me miró con ojos de celofán, moviendo el rabo; luego se removió en el cojín azul y volvió al sueño. ¿Qué soñará, la callejera, la cariñosa? «Hay que vacunarla», dijo Lola, mientras planchaba más tarde mi camisa, cuando yo he tomado el traje y me he disfrazado con la corbata, como a diario, sintiéndome ridículo. «Deberías cortarte el pelo», dijo después, mientras el café sonaba en la cocina y yo me enteraba: hoy es sábado: nada de ir a Claudio Coello. Hoy no me afeito, me digo en el baño, lavándome briosamente el cuerpecín. «¡Cuánto pelo y qué poca carne!», dijo ayer Parra en la oficina, cuando me desabroché por el calor. Y después nos fuimos hasta Atocha, como siempre, en el coche, en ese insulto que se mueve. «¡Burgués!», le decía yo, hace mucho tiempo, y se enfadaba un tanto. Hoy no me afeito. Mañana, cabe. Puede ser. Hoy los *Jeans* y la camisa vieja, hoy las playeras y a escribir. «Deberías bajar un poco las persianas». Deja, deja que entre, deja que bañe todo ésto ese maravilloso sol. Estoy muy pálido. Todas las mañanas despierto demasiado excitado, muy nervioso; ahora duermo bastante bien, eso sí, pero sigo excitado, sobre todo las primeras horas. «Niebla» lo sabe y me enreda con su cuerpo peludo. «Te comiste la foto de Manolo y ahora no tengo otra», le digo. «Deja de tomar tanto café, no fumes, no tomes alcohol: sobre todo no tomes ni una gota de alcohol: todas las tardes, a las siete, entras en 'el 41' y tomas un par de copas de coñac: y hablas, y te excitas recordando a Vallejo». Sí, Andraca, ya lo he pensado. Eres un excelente amigo, un perfecto preparador, digno de boxeadores de mi peso, mosca o pluma, no sé, ya conoces mis fallas: sobre todo las que provienen del neurovegetativo, dije; odio a Locke y no sé por qué, si no conozco su obra; el empirismo, ¡bah!, imposible para mi, imposible:

resulta contradictorio; decir, por ejemplo, «poeta empírico», es decir algo así como «loco cuerdo», claro, Don Quijote, o tal y como se pone el asunto, Sancho; sí, Andraca, lo que digas es justo. «Tú lo que tienes es mucho cuento: a todos nos pasa lo mismo y no le damos importancia: hay días buenos y días malos». Pero no, no es así y los dos lo sabemos. No a todos nos ocurre lo mismo, y además hay días malos y días menos malos. Observa, observa a Galvarino Plaza, mide su inquietud cuando piensa en Santiago o en Valparaíso. «Es una enfermedad de ricos», diría Martínez. Luego llegó Barranco. Apenas hablamos. Su tío acababa de morir. «Cirrosis», dijo, únicamente eso. Y luego Jáuregui lo entendió de otro modo. «Conocí a don Pío», dijo. «Vivía en Ruiz de Alarcón, cerca de casa; tenía mal genio, pero a mi siempre me preguntaba si hacía buen tiempo, y yo alzaba la vista hasta el balcón y le veía allá arriba, con su gorra, siempre con su gorra, dispuesto a pasear por el Retiro, hasta Claudio Moyano tal vez, ya muy viejo». Sí, Jáuregui, la panadería, y claro que debió pasear todo Madrid, hasta Orcasitas, hasta La China, por las orillas del Manzanares. De otro modo, ¿cómo escribir *La Busca?* Pero estoy muy excitado. Debería volver a Pontones, ¡bah!, pero para qué. «Desgraciadamente no hay pastillas para la tristeza», dijo Onetti, allá, en Montevideo. Ir a Pontones y lo mismo, lo de siempre: «Lárguese, a Extremadura, sí, hombre, perfecto, y a ser posible deje acá la familia, la oficina, los libros, los papeles, la máquina de escribir: todo. Y olvídese de la ciudad, del país, de Europa, del mundo. No lea ni un periódico, y no vaya a pensar: pasee, pasee mucho, al alba y al ocaso: ya verá los resultados». Parecía fácil. Parece fácil. Olvidarse de todo, como si ello fuera posible. Pero no viene en este volumen. Y debería estar. Mere-Pac. Es aquí, aquí debiera estar. Sesenta y cinco años, uruguayo, sí, el primero de julio del año 1909, en Montevideo. Pero no viene. ¿Por qué habría de venir? Tendrían que hablar de Larsen, de Junta, de Stein, de Díaz Grey, y sobre todo de Santa María. ¡Bah!, imposible, imposible, Andraca. Ya sabes: «Las cosas que crecen: una brizna de yerba, un amor, un cachorro»; buen binomio: Cela y T. S. Eliot. Al pie he colocado la foto de «Niebla», junto al tablero de ajedrez. Sí, le escribí, escribí a Cela, a *Papeles,* y contestó su hijo. No, no le expliqué nada, únicamente pregunté si sabía algo de Carlos. No agregué nada. No dije, por ejemplo, «un avión de crucero se había precipitado al mar aquella misma tarde frente a los agradables roqueríos de Palma de Mallorca, Camilo lo habría alcanzado a ver, asomado a la terraza junto a la Charo, allá en el segundo piso de La

Bonanova». Sí, podía haber recordado el cuento, pero no podía pensar, no podía dormir pensando en ellos, en todos ellos, en los grandes escritores, soñando, transpirando, caminando, bebiendo al borde de la desesperación y de la locura en los lejanos barrios, al otro lado del agua, de la gran agua, eso le diría después a Carlos, al otro día, en el hotel, cuando él estaba con fiebre y recordamos la infancia y la adolescencia, uno en la Serena extremeña y otro en la chilena, y los mismos diarios, *Hoy*, sin embargo distintos, como nosotros, con toda la edad separándonos; sentados, él en la cama, resfriado, yo en la silla, sudando, y afuera caía agua de nieve; fue al día siguiente cuando fuimos a ver a Alfonso, él arrebujado en su bufanda y en su *jockey*, como decía. «Aquí lo llamamos pasamontañas», expliqué, y no le ofrecí ya más tabaco. «No me pida consejos sobre estilo: usted es muy joven; me parece, sí, que fuera de escribir mucho, mucho, debe leer mucho, mucho. Yo ahora releo a Manzoni, a Ciro Alegría, a Quevedo». «Se parece mucho a Ciro Alegría», diría de él Alfonso, cuando todavía Neruda no había muerto, y hablaron de él, de Isla Negra; allá estaría, tal vez con un trago de whisky en el gaznate. «Quiero que esto le sirva como una buchada de oxígeno», dijo Carlos, y Alfonso sonrió. «No, no es usted un poeta a gas licuado», dijo más tarde.

Pero Neruda debería estar en Isla Negra, hablando con alguien, con la mujer, por ejemplo, y Picasso también estaba aún en París pintando incansablemente. «A los poetas deberían sacarles los ojos, como a los jilgueros, para que canten mejor», había dicho el malagueño a alguien, mientras pintaba, mientras ya iba Cortázar pensando *Ultimo Round*, o Gabo construía Macondo poco a poco, o Rulfo bebía vertiginoso en Ciudad de México, por ejemplo, o en Bogotá, o en Caracas, o en Buenos Aires, sí, en Buenos Aires, por la rayuela de tiza de Boca y Boedo, llamando a voces a Julio, a Gabriel, a Mario, a José, a Octavio, a Juan Carlos, sí, precisamente a Juan Carlos era a quien llamaba el silencioso Juan; qué bebes, Juan, dijo Gabo, mano Juan, dijo Julio; y Rulfo no podía apenas contestar y los miraba, como a veces mira «Niebla», y luego Carlos me dijo: «No se preocupe, Juan, se curará de la tuberculosis: es corriente en Santiago y en Valparaíso: pero lo terrible son los terremotos, o esas sucias guerras»; eso me diría, al otro día, en el hotel. Angel González sí lo sabía ya: «Tardes hay, sin embargo, en las que manoseo las palabras, muerdo sus senos y sus piernas ágiles», y después llegaron las lecturas de Blas de Otero, allá cuando fui a verle, en Barrio Blanco,

y él estaba algo enfermo y se quedó en la puerta, apoyado en el quicio, casi sin explicarse a qué iba yo, y tuve una sensación de respeto enorme; al día siguiente fuimos Carlos, Estruch y yo, en el Alpine, al «pub» de Santa Bárbara, pero no estaba Benet, y yo me di cuenta de que no sabía nada sobre La Habana; ellos sí; y los otros me dijeron: «Tardarás mucho tiempo en leer todos esos libros», cuando llegué repleto de volúmenes de Losada, de Sudamericana, de Monte Avila, de Malinca Pocket, o de Quimantú, sí, de Quimantú tal vez, ahora destruida, inexistente Quimantú. «Sólo los poetas son capaces de ponerlo contra la pared», decía Neruda en el último que recibí, el que envió Hugo Salvatierra desde Santiago poco antes de los sucesos, días antes de las balas y las muertes, unos meses largos antes de que Onetti desapareciera de la enciclopedia entre Mere y Pac, esos vocablos que nada me dicen; pero qué «vachaché» si la sílaba seguirá viva, intacta, che, y en los campeonatos del mundo jugarán los mejores del Colo-Colo, los mejores, dirá el hijo de Carlos, mientras Onetti tal vez emparentará a Guiñazú con Marcos, o con Junta, o con Stein, qué «vachaché». «Juega Colo-Colo casi completo», dirá el hijo de Carlos creyendo en su padre, ese hombre que siempre supo de los grandes acontecimientos del mundo y los intentó explicar; «Eloy fue un asesino que debería unas veinte muertes: cuando le mataron, encontraron en sus bolsillos las siguientes especies: un escapulario del Carmen, una medalla chica, un devocionario...», sí, y un naipe chileno con pez castilla y jabón, y un portahojas «Gillette»..., ¿es así la relación?, sí, y más cosas nimias, dirá el hijo de Pablo de Rokha, que ahora habrá comprado vino; luego a lo mejor pasean por la calle Bio-Bio, si no están en la cancha o en la isleta; pero ahora Eugenio Muñoz se habrá casado en Badajoz o tal vez está a punto de casarse, allá, donde Hernán Cortés o Valdivia, «quemasdá», pero Manolo vendrá en septiembre y nos compraremos un buen trozo de queso manchego; mejor un queso entero, sí, y visitaremos a los Grande una tarde y hablaremos de Pavese, de Alfonsina, de Pessoa, de don Antonio, y a Vallejo le sentaremos en nuestras rodillas, con cuido, con mimo, con mucho cariño, porque César es un niño, un niño muy pequeño, un niñín, y Félix pondrá un disco de Manolo Caracol mientras Paca le querrá desde cerca, sabiendo que todos somos inocentes y culpables a un tiempo, igual da, culpables o inocentes tanto de lo que hacemos como de lo que dejamos de hacer, nosotros, estos seres, estos cachorros recogidos de algún cubo de basura, como «Niebla», mientras nuestros compañeros morirán en el cubo, bajo la lluvia y

el granizo, porque en casa no hay sitio para todos; sí, los cachorros, husmeando los tachos mientras suena ese fox lento que diluye el olor a caca, que disipa el olor a cadaverina que emana de los millones de aceras de los barrios de Europa, de Asia, de Africa, de América; sí, la vieja Europa, tan vieja que ni la leyenda es capaz de atribuir nuevos raptos al uro a no ser cayendo en la trampa y el engaño, porque la vieja no podría ingresar ya en los falansterios, porque ni a Junta le interesan ciertos cadáveres, ¿verdad?, sí, Félix, pon otro poco, un poquitito más de ese vino que trajo Ory para vosotros, y cuando vuelvas a verle, en Amiens o en Madrid, «quemasdá», dile que su Casa Muerta es mía también, pero quita «El cóndor pasa» y pon otro disco, «The house of the rising sun», por ejemplo, que sé te gusta mucho, muchísimo, y siempre tienes su portada asomando tras otros, como la última vez que nos vimos en el despacho de tu casa de Alenza, y yo enfermé de repente al ver tanta gente reunida ante el *collage* desde donde todos los nuestros nos observaban: Kafka, y don Antonio, y Vallejo, y Dostoievski, y sí, sonaba «La casa del sol naciente» o «La casa encendida»; y otro día Rosales entró de pronto en tu despacho del Instituto, días antes o días después, cuando yo estaba agachado recogiendo libros y recordando mis paredes famélicas, cuando aún juraba no volver a tener un perro, un cachorro, y menos perra, perra; veréis cuando la toque parir, les dije a Lola y a los niños, veréis, veréis los pobres cachorrillos, a ver quién tiene el valor o el miedo suficientes para matar estas indefensas criaturas del cubo de la basura; yo no, desde luego, dije, aunque tal vez exista algún pobre paria, con mucho temor dentro, capaz de irlos matando a todos, uno a uno, poco a poco, lentamente, introduciéndolos en un barreño de agua nada más salir del vientre de la madre, de «Niebla»; no, no, mejor esterilizarla; debemos hacer algo.

«No sufren mucho al morir», diría Charlie, en 'El 41', mientras la dueña le miraba extrañada. «No, no dé a su perro huesos de pollo: puede morir», dijo también Charlie, y la mujer volvió a extrañarse; sí, los huesos de pollo, el hambre de los perros y el hambre humana, por ahí, en algún barrio lejano y escondido del mundo, y luego tomé el cuadro de Cavadas e intenté vendérselo a Tip, que pasaba por allá, un día cualquiera, y Tip sonrió comprensivo y recordé «Estudios Moro», cuando por equivocación me saludó el importante actor y Charito creyó por fin en mi literatura, en mis desarrapados versos. Pero en el Instituto miré a don Luis y me sentí pequeñísimo, ínfimo, y María Antonia lo comprendió perfectamente, mucho antes de que

Juan Pedro se llevara mi poema para *Informaciones*, cuando yo todavía no publicaba, sí, don Luis, y yo miraba los libros de «El Flaco», como dice Paquita, antes de que Cavadas trajera a casa a su amigo, sucio, pestilente, a quien no parecía interesar mucho la poesía ni la pintura, pero tenía hambre, mucha hambre, un hambre odiosa, que llegó casi a contagiarnos a Lola y a mí, cuando aún no podíamos ir al mercado de Villaverde por provisiones, pues los niños eran muy pequeños, niñines, como César, y no teníamos dinero; nunca hemos tenido dinero, pero ya hemos arreglado un poco la casa, aunque cuando estuvo acá el amigo de Cavadas yo tenía colocados a los indios en aquella especie de cartelón: Nube Roja, Jerónimo, Sitting Bull, y aún no ocurría nada en Rodilla Herida y aquel muchacho comía la sopa que hizo Lola, comía con gruñidos entrecortados, partió el queso encima del plato manchado por los huevos fritos y después troceó el chorizo del mismo modo, prefiriendo comer a cualquier cosa, incluidos los discos de Violeta Parra o la voz de Pablo Neruda recitando «Alturas de Macchu Picchu». ¡Ah!, el hambre, el hambre, oculta y terrible, solapada en los callejones de las grandes ciudades del mundo, pero Lola no podía ir al mercado al día siguiente porque no teníamos dinero, apenas dos o tres billetes de a cien y con ello no puede uno moverse, no puede uno ir al mercado de Villaverde, donde años más tarde deberías volver por flores para una boda a la que no podías faltar por oscuras razones, no sé cuales, tal vez porque te habían coaccionado o porque ya hacía muchos años que no ibas de boda, acompañando a seres que aún te desconocen y te desconocerán por los siglos de los siglos; y fue allí donde recordaste el ensayo de Robert Musil *Sobre la estupidez*, y apareciste como un ser «normal», riendo, bromeando, en definitiva como un estúpido a ratos y como un hombre inteligente nunca, aunque no debieron entenderlo así, nunca habrán de entenderlo, soy un estúpido, siempre he sido un estúpido, lo juro, un estúpido inofensivo si se quiere, pero la soledad es maravillosa cuando es voluntaria, y la compañía es odiosa cuando es obligatoria; por ello debiste mandar lejos al científico, recordando a Sábato sin duda alguna; seguro, seguro que recordaste a Sábato, mas déjalo ya, porque ahora mismo llaman a la puerta: es Roberto que viene a despedirse, se va, me voy, dice, marcho a Asturias dentro de pocas fechas, pronto voy a olvidarme del ejército; falta te hace, le digo, mientras él saborea un Mencey de los míos y le ofrezco una cerveza fresca; ya vuelvo a recordar a Rulfo y a Onetti, pero sobre todo a Onetti, que ya estará en su casa de

Roque Graseras. «Hay vino para uno solo: Yo», dijo golpeándose el pecho flaco con el dedo flaco, allá en Montevideo, cuando aún existía «Marcha» y Dolly retiraba pacientemente las botellas; eso habrían de decir, eso nos dijeron, eso dicen, mientras él pronunciaba la tremenda frase: «Desgraciadamente no hay pastillas contra la tristeza»; sí, Onetti, Rulfo tal vez sea el más grande de todos como dijiste, como dirán, como van a decir los miméticos que a veces me visitan, los *snob* que no leerán nunca *Pedro Páramo*, pero conocen enterito a Becket, según presumen; «yo no lo leí aún», les dije, y ahora está aquí Roberto, este muchacho que va a marchar para su tierra, y ya dejó su uniforme de aviación, y se lo cuento a Roberto, claro, ¡ah! ya le leeré a Becket algún día, Roberto; así les he dicho y así les diré, y tal vez lo lea cuando se me olvide la tristeza, la soledad, el miedo, cuando me decida a leer traducciones, entonces Faulkner, bebiendo como un desarrapado o tal vez como un ser humano, y la policía de algunos países odia la literatura y deberemos escribir a Ray Bradbury para que ate bien a sus bomberos.

«Otro Farenheit». «No; se escribe Fahrenheit», dirán los miméticos, estos poetastros de la mierda, esa bazofia que se convierte en autómatas, remedando, plagiando, imitando mal a los genios, a los inocentes genios, incapaces ya de defenderse, voces de muerte. Juan, mano Juan, dijo Cortázar, no bebas más; Juan, dijo Gabo, no más whisky por hoy; Juan, susurró Dolly, y mientras tanto, Lola decía lo mismo, «No bebas más, Juan: déjalo por hoy», no, no he bebido nada, Roberto, de veras, lo juro, y él dice «Leo las cartas de Pavese», y luego «Te pareces a él en algo», sí, en algo, pero vete a Asturias y yo recordaré siempre tus visitas de los sábados, y ya no vas a volver a la filmoteca a ver películas de Kubrick o de Russell, ni entrarás jamás en las librerías de estantes repletos, y allá tal vez no encuentres libros hermosos, libros completos, aunque verás *Papillón* en todos sitios, y *Chacal*, esas cosas; sí, pero Félix me dijo: «No olvides a Henry Miller, no lo olvides nunca», y voy a leerlo cuando se apague esto, mientras Solzhenitsyn se pasea por los barrios lujosos de una capital de Europa, con las cuentas corrientes a tope, lejos de Rusia, che, pero no tanto, únicamente lo imprescindible para poder recoger sus monedas, lo necesario para cebar sus bolsillos, la cartera; claro, soy un estúpido, entiendo por qué le tengo lástima, casi le compadezco, como Torrente Ballester; soy un estúpido, che, y Sábato va a seguir caricaturizando a Georgie, mientras héroes y tumbas se resquebrajan por tanto siglo de inclemente llovizna; sí, llueve, en París, sobre

todo París, llueve mientras Vallejo se pasea con una piedra blanca en el chaleco y una cuchara muerta en la chaqueta; y la estupidez, mi estupidez, sigue creciendo en estas páginas debidas al dolor o al miedo, o tal vez al mismo suceso cotidiano que me convierte en un ser estúpido; sí, Rulfo es el más grande siempre que lo diga Onetti; y luego volveré a releer esas largas páginas que describen el sombrío paisaje de ultratumba; soy un estúpido, les diré a los miméticos, a los que desconocen *La vida breve*, aunque ahora han comprado *El astillero* en una edición blanca, casi lujosa, ¡bah!, soy un estúpido, un loco, un loco con todo mi derecho, con todo el derecho de serlo, ¿oyeron?, dijo Pessoa... y lo repito, con todo mi derecho, y lo digo antes de leer *La tabaquería*, en voz alta, reprimiendo mis deseos de gritar: «¡Iros a la mierda!» a los imbéciles que escuchan; pero guarda silencio, así, así, está bien, para qué enfadarse, ya se irán y no volverán, poco a poco irán distanciando sus visitas y van a entenderlo entonces, van a saber de tu cariño hacia estas personas de las que hablas, ese cariño fruto de un inmenso egoísmo que te hace leerlos con devoción, hasta digerir pacientemente cada página, como el gusano sus hojas, pero nada de producir más seda a costa de tal alimento: el silencio es mejor, ahora que Onetti ya estará en su casa; y en cuanto a los otros, a esos seres mezquinos que te inventan mil leyendas negras, déjalos, no debes preocuparte, no lo merecen, pobres irresponsables, sin saber cuánto daño te hacen; bastante tienen los animales, los gregarios, pero ya, Andraca, podemos irnos a «La Tarántula» y olvidarnos del trabajo; compraremos *El túnel*, sí, *El túnel* por ejemplo; de momento Borges esperará, deberá esperar como tantos otros hasta que llegue su turno, y no vamos a preocuparnos más; eres un *manager* excelente, pregúntaselo a Pacheco, que ahora ya no debe preocuparse por mí, no es necesario, ya sabe que estoy terminando el libro, esos, esos «Escorzos» que a Paca han gustado; luego seleccionaré sus poemas, sí, los de Manolo, y hasta no terminar me olvidaré de todo, incluso de amar, incluso de fumar, incluso del café, incluso de 'El 41' cada tarde con el dibujo de Serafín sobre la cafetera; incluso de esos seres mezquinos; pero ahora va a venir Eugenio Muñoz, mi gran amigo, mi más viejo amigo, y traerá los dibujos, esos fantasmagóricos personajes que siempre amé, esos amigos salvajes a quien ni su dueño puede acariciar por temor a dejarse los dedos en el mordisco de sus bocas infectas; ¡bah!, olvídalo, no te preocupes, no tiene importancia y ya casi me acostumbro a ello: estoy triste, como los perros en el cubo de basura, mientras llovía. Silencio.

Más silencio. Ya acabo estas líneas. Debería pasar una mañana por Pontones. Se acerca «Niebla» rabeando cariñosamente, observándome juguetona, mientras pienso en Arafat, en Beirut, en el Ulster, en algunas ciudades de América donde tal vez conservo algún amigo. Vistas así las cosas parecen de otro modo. Yo soy el único estúpido. Lo siento. Perdonadme. Siempre los veo asomar por las paredes, a ellos, a Cesare, a Vladimiro, a Alfonsina, a Vincent, a Ernest, los suicidas.

JUAN QUINTANA

Poblado de Absorción
de Orcasitas. Bloque 6, núm. 1. 1.º
MADRID-19

CARLOS EDMUNDO DE ORY O EL DESEO: DEL AMOR ABSOLUTO A LO VISIONARIO COSMICO *

A Joaquín Marco, mi perenne gratitud

La exaltación imaginativa hacia el mundo caótico de una realidad manoseada se rompió bajo el automatismo de la creación surrealista. Aquel titánico y pocas veces ponderado movimiento que se llamó *postismo* (1945), de la mano de tres visionarios llamados Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro, hijo, y Silvano Sernesi, sirvió al menos para que las mentes académicas al uso cesasen en sus cacareos triunfalistas y el basamento de su pedestal vacilara. El *postismo* empezó y terminó en Ory, porque, de hecho, nunca pasó de ser la justificación personal a la creación poética de un ente inmenso. Me atrevería a decir que *postismo* y *orysmo* no dejaron de ser una misma cosa. Lo triste del caso es que el condicionamiento previo del movimiento estético sobre el hombe ha matado, en parte, al poeta. El *postismo*, limitando las inagotables posibilidades evolutivas de Ory, «dificultó más que ayudó a la comprensión de su poesía» (1).

Pero, en realidad, el poeta nunca dejó de inquirir en la búsqueda de nuevos logros y su total realización. Su etapa «introrrealista» (2) le ligó a un nuevo compromiso consigo mismo. Con el «introrrealismo íntegro», Ory vuelve al primitivismo más manifiesto, al grito salvaje e íntimo, a la profundidad misteriosa de lo sibilino y esotérico. En este mundo poético, el mundo que en realidad siempre latió dentro de su diminuto cuerpo, «interesa la sustancia del yo, es decir, la sustancia del hombre entero (...); introrrealismo equivale a sustanciación real de un pensamiento, sentimiento o movimiento de vida, concretados en unificación lírica». Del pleno desarrollo de los presupuestos apuntados hablan dos de sus últimas experiencias poéticas, *Música de lobo* y *Técnica y llanto* (3).

---

* El presente trabajo corresponde a uno de los capítulos de mi reciente tesis de licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona.

(1) Joaquín Marco: *El postsurrealismo de Carlos Edmundo de Ory: un olvidado*, en «Nueva literatura en España y América», pp. 200-207. Ed. Lumen, Barcelona, 1972.

(2) Carlos Edmundo de Ory y Darío Suro: *Nuestro tiempo: poesía* y *Nuestro tiempo: pintura*, Imprenta Fareso, Madrid, 1951 (250 ejemplares numerados).

(3) Carlos Edmundo de Ory: *Música de lobo*, en «Cuadernos de Poesía», núm. 0, Gráficas San Enrique, Madrid, 1970; *Técnica y llanto*, en Colección «Ocnos», Ed. Llibres de Sinera, Barcelona, 1971.

La realidad está ante nuestros ojos estática, como un muerto. Es necesaria la interiorización (adentrar la realidad en nuestro espíritu creacional=introrrealismo) para que, mediante la sublimación del «yo poético», se convierta en algo vivo y duradero..., imperecedero. Es indudable la denotación sensible de la «res extensa», «pero sin nuestra hondura no es nada. Esta poesía es hija del beso de la realidad exterior y el mundo interior» (4). Es el poeta, como el presocrático de su mundo teorético, quien deja constancia del cosmos envolvente.

La labor de interiorización admite un amplio campo transfigurativo, que va desde el sueño a la locura. «No concibo a la poesía sin locura» (5). Una locura, por lo demás, muy distinta de la que afecta al automatismo surrealista, sino la que produce el grito de adentro a fuera, el grito que Ory califica de «exterior-interior». En definitiva, mundo exterior interiorizado.

Para Ory, la poesía, el acto de creación poética, es un deseo tan insalvable como necesario. La vivencia poética se convierte en el «carmen agens» oryano. La locura de la poesía le atenaza y se torna obsesiva. Si hay un poeta que se mantenga unido vitalmente a su obra éste es Ory. Vitalidad o locura, no importa, revierten en una especie de neurosis perpetua: «Han är i hög grad en post i fordömelsen, ansatt av bördiga neuroser och ständigt i färd med att upsöka den poetiska verk lighet som doljer sig i vardagen» (6). Arrebato el suyo, siempre bajo control del subconsciente, que se deslinda categóricamente de toda clasificación surrealista. Y no por eso su poesía decae en un verbalismo fotográfico, anecdótico y conversacional, ni se deja arrastrar por el costumbrismo populachero, malos arribistas uno y otro de toda temática realista, sino que, muy al contrario, aboga por la oscuridad anímica del yo total y totalitario: «Para que la poesía llegue a valer más que la realidad, aquélla ha de obtener el sentido oscuro de la realidad, aquel sentido que prueba la existencia de la realidad por la magia y el esoterismo» (7).

Pero ocurre que la realidad nunca podrá ser totalmente aprehendida por la poesía. Necesitaríamos de un medio de su misma naturaleza y características para poder encuadrar, limitar con precisión,

(4) *Ibid.*, nota 2.

(5) Félix Grande: *Poesía y definición*, en «Carlos Edmundo de Ory. Poesía 1945-1969», Madrid, 1970, pp. 311-316. Estas páginas, que Félix Grande introduce en su antología de la obra poética de Ory, corresponden a retazos inéditos del diario inédito de este último, páginas que fueron publicadas en la revista «Platero» (núms. 21 y 22, Cádiz, noviembre y diciembre 1953) y en «Poesía Española» (núms. 25 y 26, Madrid, enero y febrero 1954).

(6) Lasse Soderberg: *Rotlös, tom och rädd*, en el diario «Goteborgstioningen» GT., Estocolmo, 16 de mayo de 1956. La traducción del texto dice así: «Verdaderamente es un poeta en la condenación, atacado de neurosis fértiles y en vías siempre de descubrir la verdad

(7) *Ibid.*, nota 5.

algo que se nos escapa por su propia complejidad perceptiva. La poesía, si cabe, explica el contexto real mediante su mundo singular, un mundo tangente a la realidad, a lo sumo secante, pero nunca inscrito a ella, ni mucho menos circunscrito. La única explicación posible sobre los resultados de la poesía surge de su especial dialéctica, y no del caos de las cosas, que no pasa de ser su médium. Por este motivo, la res caótica es tangible, y la res poética, inefable. Inefabilidad o sentido de lo inexplicable, la culminación mística del poeta: «Todos mis textos más profundos devienen una mística mítica. Por lo cual habrán de requerirse llaves, o digámoslo, claves que obren el acceso a la interpretación» (8).

Un animal tricéfalo se posesiona de su poesía: amor, soledad y moral. Hay mucho de escepticismo recubriéndolo todo; pero a Ory le salva su ser pasional, «es un escéptico, pero un escéptico que cree en el amor (...), una realidad total y un camino seguro para alcanzar estos estados privilegiados en que nuestra interioridad más profunda se ilumina y, siquiera un instante, se torna cognoscible» (9). Unicamente el amor puede disculpar el *vertere ad* utópico que ansía el total atesoramiento de la belleza absoluta. Probablemente sea esta tensión amorosa, que yo llamo *mística mítica*, la «conditio sine qua non» del credo poético oryano. Y es la soledad, «el acto más puro de los actos humanos», la que facilita pleno sentido moral a nuestros actos en un mundo exterior al nuestro: yo soy moral porque soy amor; y soy amor porque soy sólo» (10). La función poética, artística, proviene del deseo, el único capaz de catapultarse hacia el cosmos visionario de lo no comprobable empíricamente, y sólo con esta última etapa es posible la aprehensión de lo «planetario, que está siempre vivo, y que está más alto que la sabiduría individual» (11). No es extraño, por este motivo, que Ory aluda a Dewey, refiriéndose a las opiniones del filósofo sobre el denominado «ambiente universal», y que esté de acuerdo con él en la función artística del yo poético, siempre dispuesto a superar su origen para hacerse vivo. De ahí que, en lo más esencial, su Introrrealismo trascienda la usualidad consciente y devanga en la ya nominada «mística mítica» (o planetaria).

EL AMOR GENERICO O ABSOLUTO

El amor en Ory es un monstruo que lo devora todo. Su poesía es una poesía plena de amor, pasional. La integración de las cosas en el

(8) *Ibid.*, nota 5.
(9) Leopoldo Azancot: *Los sonetos*, en «Indice», núm. 185, año XVII. Madrid, junio 1964.
(10) *Ibid.*, nota 5.
(11) *Ibid.*, nota 5.

seno de la fuerza amorosa del poeta se realiza mediante una labor de desintegración progresiva. Ory, cuando ama, destroza, arrolla, como un animal acorralado. El universo del amor, genéricamente concebido, tiene siempre en este poeta unos motivos tendentes a la superación de lo telúrico inmediato, lo terreno. El amor de todos los seres, el ejercicio mental de lo puramente sugerido o imaginado dota al poeta de un paraíso onírico de felicidad.

> Habitantes hay allí de senos con leche.
> Las aves son el único pescante (12).
>
> («Los amantes», de la *Música de lobo*, p. 165.)

Este poeta, tan tremendamente escéptico y descorazonador, tiene la facultad, aun reconociendo sus momentos de eclecticismo e impotencia a tenor de las circunstancias, de no mantenerse al margen de los valores universales. Y si en algún momento su obra parece perdida en el patetismo más hondo, en la fatalidad más consciente, no faltan poemas, minutos de humanidad quasi-cósmica, en los que nos muestra su amor hacia los seres. Quizá, sea por este motivo, por su universal amor, por lo que su corazón aparece sangrante, al descubierto de las iniquidades del mundo, como una señal del hombre en la tierra a merced de las circunstancias. Quizá, repetimos, sea éste el motivo de una rebelión tan agria y amarga. Pero, como decíamos, en una vuelta atrás absoluta, siempre hay tiempo para llamar a todos los seres de la tierra, e instarles al patrimonio del amor. El poeta se dota de poderes de connotación, de portavoz y profeta, y las cosas, todas las cosas, en un canto de lírica comprensión, tienden a fusionarse. La fusión de lo natural, del anhelo terreno, siempre tiende a lo espiritual, a lo sobrenatural. El proceso generador de las vicisitudes terrenas se sintetiza a modo de dialéctica vital en pos de la vida eterna.

> la tierra es de todos
> .....
> ... y la vida, eterna.
>
> («La tierra», p. 194.)

En la vida eterna, en el infinito, en ese algo indefinido y metafísico que anima a los hombres, Ory busca a Dios. Dios es la localización última del amor. Especialmente no hay lugar concreto ni defini-

(12) Los versos citados en el presente trabajo, así como la nominación de sus páginas correspondientes, pertenecen a (5).

do para Dios. Dios es el deseo, la amistad, el «más allá», lo supremo, lo cósmico:

> Al aire libre, bajo el azul
> cribado de telas de araña
> *cribado de estrellas* mientras gozo,
> *habrá otro cuarto.*
>
> («Habrá otro cuarto», p. 207.)

todo enlazado, unido por una fuerza pasional. Con el amor penetramos en un mundo misterioso.

> ¿Estáis prestos a penetrar
> en el interior del amor?
> Lo mismo da durante tiempo
> este agujero de culebras.
>
> *(Ibid.)*

¿Es acaso el amor un sueño? ¿Acaso es simple símbolo? El amor es la base del panteísmo carloedmundiano. Con el amor puede conseguirse todo. Con amor hacia la poesía, es posible la creación. El sueño para Ory es generador creativo; por este motivo surgen los mundos añorados, soñados, paradisíacos. Soñando (creando) se llega al símbolo de lo utópico e incluso absurdo, al universo que el poeta querría para todos los hombres: como un mar...

> Muy santa y muy fatal
> actitud de los sueños
> *un mar de espejos mágicos.*
> ¡Oh maravilla absurda!

Un mar que es símbolo de infinitas posibilidades, de infinito misterio, como la vastedad de su reflejo.

DEL AMOR A LA NATURALEZA

En muchos momentos, los límites entre estos dos campos no están muy claros. La poesía de Ory entrecruza las motivaciones de uno y otro, hasta llegar al antropomorfismo natural.

El deseo amoroso, las múltiples notaciones eróticas, se ahogan en la naturaleza. En contrapartida, y esto es lo que le interesa recalcar al poeta, hay un encumbramiento del mundo natural frente a lo artificioso, porque la unión física, al ser algo temporalmente unido a la repetición, al hecho cotidiano, a fuerza de la costumbre, se decanta

hacia un manierismo antinatural. Salvarla de la tristeza y del paso en que he caído es tarea del poeta; en suma, naturalizarla.

Una irreprimible fuerza surge del alma del poeta, en su afán de fusión con la naturaleza. Es entonces cuando su lenguaje se puebla de sustantivos, como fruta, flor, mar, musgo, valle, gato, águilas, árboles («Hacíamos la señal del deseo», p. 121).

Hasta el más enervado erotismo tiene cabida en el juego. Todo el mundo personal-afectivo es suplantado por seres u objetos del mundo animal, vegetal o mineral. En este sentido, el poema «Descripción de mi esposa con acompañamiento de timbales» (París, 1956) es todo un ejemplo.

Su estructura es muy simple. Se trata de una sucesión de afirmaciones descriptivas en torno a su esposa, Denise Breuihl. A tal fin, echa mano de una misma introducción, que va repitiendo a través de los veinte versos del poema. La introducción («Ella es mi...») marca al destinatario personal femenino (*ella*), la predicación direccional (*es*) y la posesión (*mi*) que intimiza el discurso. Los predicados, unos son metafóricos y otros visionarios. Lo que se cumple en casi todos ellos es su carácter irreal, de mundo onírico-fantástico. Las imágenes se construyen a un nivel surrealista que rompe por completo la disciplina lógica del discurso, mediante la enumeración caótica. La oposición sintagmática, a nivel de significación aplicativa, es completa entre SN y SP (Sintagma nominal y sintagma predicado).

Es curiosa la agrupación que realiza de las imágenes-predicados en torno a que su objetualidad de especie sea de naturaleza orgánica. De esta forma, la introducción personal (*ella*) se desglosa así (Ibíd., p. 164).

Ella es mi:

Nat. inorgánica	*Nat. orgánica*
amatista	escarabajo
malaquita	langosta
topacio	caracol
oricalco	medusa
	palomar
	jazmines
	Anadiómena marina
	Ageronia Atlantis

Este conglomerado predicativo es una exacta muestra de hasta qué punto el amor puede identificarse con la naturaleza. De la misma forma que, mediante la predicación anterior, es posible la naturaliza-

ción del mundo personal, también puede llevarse a cabo el antropomorfismo del mundo animal. Ory usa en muchas ocasiones este recurso. El invierno se capacita para sentir...

el invierno *gime*

(«Vientos de invierno», p. 82.)

o las fuerzas atmosféricas de la naturaleza...

el gran lejano *trueno*
lanza un suspiro...

(Ibid.)

La aplicación antropomórfica, mediante sustantivación, atañe ahora a las cualidades físicas externas.

bocas de mina y nalgas de noche
.....
Salta el invierno con sus *muslos* de nieve,
salta y agita sus brazos de ladrillo...

(Ibid.)

que le dan pie a alusiones eróticas,

Se besan los vientos, y la noche, y la muerte

o anecdótico-urbanas...

El invierno baja de un tranvía

(Ibid.)

Como ha podido verse en la penúltima imagen, la unión naturaleza-amor (invierno-amor) se ha pormenorizado mediante el beso («Se besan...»). Todo el ámbito físico-natural actúa y se hace partícipe del beso último, amor-naturaleza. Como Vicente Aleixandre en «La Destrucción o el Amor», traspone mundos diferentes fusionándolos en uno sólo. Pero aquí el beso es un beso frío, arrebatado y frío; es el beso del invierno. Un beso que inspira soledad:

Damos besos en la pared, estamos solos.
Estamos solos, estamos solos en el humo del té.

(Ibid.)

Este anhelo de aleación total, hombre-naturaleza, solamente se explica por el desengaño del primero en el contexto artificialmente

concebido. La naturaleza, para Ory, es un mundo perdido que es necesario recuperar.

Es curioso que en todos los poemas en que se realiza esta identificación personal, el proceso es casi siempre el mismo. Hay dos discursos poéticos muy bien definidos. En primer lugar, el extrapersonal, narrativo, supletorio e introductorio. Se narra, de manera muy genérica, el mundo natural sobre el que posteriormente se realizará la síntesis.

El segundo discurso poético hace referencia a la introrrealidad personal, en orden a la temática que marca el reino de la naturaleza. Por lo demás, esta idea, se repetirá durante toda su obra.

Es interesante y de especial valor para comprender la dialéctica hombre-naturaleza, el proceso generador usual en este poeta. Los ejemplos están tomados de uno de sus más acertados poemas: «Sobre el invierno agoniza» (Madrid, 1948, p. 88).

En el poema, la finalidad básica es la del hombre que siente la agonía del invierno como su propia agonía. Hay una superposición de campos, manifiesta desde el primer verso.

Los dos campos son: naturaleza y sujeto-poético. Los discursos poéticos apuntados anteriormente se repiten, introductiva e introspectivamente, respecto a los dos campos. La introspección, por su carácter transitivo y tendente a mezclar campos semánticos, nos sugiere el paralelo de una metamorfosis. La descripción del invierno se realiza bajo los polos generadores siguientes:

Reposo: Estrofa 1.ª y 2.ª
Metamorfosis: Estrofa 2.ª y 3.ª

Los campos semánticos se ordenan así (intercambiables):

Naturaleza-hombre

El proceso discursivo, con la aplicación de los «generadores poéticos» sobre los campos semánticos, quedaría transformado de la siguiente forma:

Naturaleza
a) Reposo: Descriptivo.
Lenta por el furor que el recuerdo decreta
la luz desesparada de la distancia duerme...
b) Metamorfosis: Cambio. Mutación.
Lo destructor instala su origen en mi vientre:
Son frutos familiares del mal, son sombras secas
.....
Conduzco a la defensa virginal del *olvido.*
.....
¿Sabéis que es la sed? Mirad cómo *agonizo.*

Será preciso hacer resaltar que el cambio cíclico es concebido por Ory como agonía. Lo que resultaría, dialécticamente, renovación, vida, muere en su propia evolución. El poema es una larga alegoría a la vida, a la continua angustia del ser en el mundo. Porque, en definitiva, el ansia del hombre alienado, el deseo de evasión, de integración con la naturaleza, se marchita con la esperanza. Esta es la dialéctica vital de Ory:

¿Sabéis lo que es la sed? Mirad cómo agonizo.

La identificación metafórica estriba en el paralelo sed/deseo (ansia).

EL DESEO COSMICO Y EL MUNDO DE LA NATURALEZA: SUS LIMITES

Generalmente, la revisión de la naturaleza acaba con una fusión con «lo cósmico». Esto es fácilmente explicable si se tiene en cuenta el carácter mítico de los dos campos. De la pureza del mundo natural brota directamente el deseo puro, indefectiblemente unido, de posesión cósmica. Primero es una mirada al exterior, descriptiva, donde el poeta deja llevarse por los encantos de un contexto ambiental de especial manía botánica:

... en las *ramas*
... en las *flores*
... tras el *acónito?*
... tras el *follaje*
... jovencísimo *bicho.*

(«Crista Palolo», p. 150),

y luego la unión con lo cósmico, mediante un discurso estrictamente sensorial, impresionista, de exuberancia creativa sin igual, que recaba en una vegetación extraña y atrayente.

... noche cargada de *espectros* y *mantis*

(Ibid.)

El cosmos mimetiza la apariencia cromática de lo telúrico. El firmamento, la luna (silena glauca=luna verde)...

Sobre el frescor de la *silena glauca*

(Ibid.)

El hombre, como «médium» y espectador, quiere tomar parte en el ejercicio, en su continua búsqueda de la plenitud absoluta y cósmica:

Como las rosas vacías
llenan de huesos la noche
el cielo baja a mis manos
y todo el jardín es himno.

(«Cántico», p. 138.)

La presencia del hombre («mis manos»), consciente de su soledad, proyectada hacia la naturaleza («rosas vacías»), se hace poseedora de lo cósmico («el cielo baja a mis manos»). De la unión de estos tres elementos surge «la plenitud» («y todo el jardín es himno»). Porque es que, «el homúncolo polar», básico historiador de su propia poesía, escribe con el conjunto irreal de saberse como el propio dominador de su mundo. Carlos Edmundo de Ory «sienta los fundamentos de un mundo fabuloso, hecho a su imagen y semejanza, en el que la verdadera vida sería, por fin, posible si ese tipo de vida fuera factible en algún lugar. En dicho mundo, los pájaros, los árboles, las mujeres, todo el interminable catálogo de las presencias deseables, no guardan relación entre sí. Alejadas hasta la ausencia de todo lo que les es ajeno, sólo reconocen un eje: Ory; únicamente aceptan una razón de ser: Ory también» (13).

EL RECHAZO DE LO COTIDIANO

De la soledad, del enclaustramiento, procede la actitud de rechazo de la cotidianidad envolvente. La poética de Ory es mucho más ascensional, vertical, que horizontal. Trataremos de explicarnos. Para nosotros la poesía admite dos direcciones: verticalidad y horizontalidad. Llamaremos poesía vertical a la poesía lírica, íntima, suprasubjetiva, formalista y, por supuesto, cerca de lo que se entiende por «poesía pura». En el otro extremo situaremos a la poesía horizontal: abierta al realismo, tendente al objetivismo, social, urbana, cotidiana, política. Nuestra teoría no pretende ser una clasificación dogmática, aunque toda clasificación engendre dogmatismo, sino un medio de distinción metodológico que nos sirva y nos aclare los límites de la poética oryana.

¿Queremos decir con esto que Ory es un esteticista? No, pero sí un poeta diletante en la obra misma; un poeta que realiza mediante la creación (o recreación) su rechazo particular del mundo que le rodea. Y en este punto, la obra se nos muestra como la salvación del artista. El poeta no es lo que Max Eastman pretende: «El espíritu literario

(13) Leopoldo Azancot: *Dos Carlos*, en revista «Litoral» (homenaje a Ory), núms. 19-20, Torremolinos-Málaga, abril-mayo 1970.

no puede tener pretensión de descubrir la verdad en una era científica. Es espíritu no especializado, diletante, de épocas precientíficas. El poeta ha de hacer percibir lo que vemos, hacernos imaginar lo que sabemos, conceptual y prácticamente» (14). No hay otra verdad que la de la obra. La literatura empieza en el sujeto. El objeto está ahí, «*in situ*», denotando su existencia, pero su simple presencia no basta para el artista. La función literaria gira alrededor de la «catarsis» y se explica por la liberación emocional interna del sujeto a través de motivadores emocionales externos. Entonces, y nos remitimos a lo apuntado por Eastman, ¿qué diferencia hay entre la prosa y la poesía? Aun cuando sea indudable la función del relativismo crítico (Pottle), esto es, el cambio de sensibilidad, la total discontinuidad histórica en los baremos apreciativos, no podremos evitar, y de esto se trata, que los límites diferenciadores entre prosa y poesía, se mantengan claros. El «homo scriptor», el que Jung programaba, admite dos tipologías: *a*) el poseso, emocional, visionario y profético, y *b*) el artesano, profesional, objetivo. Al poeta cabe encasillarle en el primer apartado. Es aquí cuando surge la oposición nietzschiana de la filosofía de Ory. Apolo es la tradición clásica o el estatismo del artífice; Dionisos, en cambio, representa la renovación anárquica y demoníaca. Ory es el poeta de Dionisos, paladín de la sabiduría trágica, opuesto a todo socratismo. Nuestra época, la de Ory, es la del siglo antitrágico, la del tiempo antagónico de la tragedia: la era científica. Con ésta, se ha instaurado de nuevo, en la tierra, la racionalidad socrática. «Con Sócrates comienza la era de la razón» (15).

La razón del mundo de hoy es la ley, la norma, la razón, en definitiva. Ory rechaza la adecuación, en este sentido, poeta-público. El desfase de Ory es el desfase de su sociedad. Su oposición nace de la irreductibilidad de fines poeta-sociedad. Entonces aparece el Ory maldito, el Ory del arte por el arte, el asceta incomprendido, el mítico.

En su poesía, lo visionario y lo cotidiano se dan al mismo tiempo. Esto es fácil de explicar si se tiene en cuenta que el primero es la consecuencia del segundo. Estructuralmente, Ory empieza por la pormenorización de las cosas, de la vida, de la sucesión temporal (los días), de la dialéctica vital. Esta organización temática marca, por otra parte, el predominio del cuerpo sobre el alma, o, lo que es más singular, el predominio del hedonismo sobre el universo utópico del

(14) René Wellek y Austin Warren: *Teoría literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1962. La discusión nos ha sido promovida por el aparejamiento teórico que reproducen Wellek y Warren en su obra, respecto a las teorías esteticistas, por una parte, y al materialismo histórico-científico de Max Eastman, por otra.

(15) Eugen Fink: *La filosofía de Nietzsche*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 37.

sueño. Frente a esta actividad asoma el rechazo. Este se produce, ya sea directamente, es decir, por su constatación específica en el poema, o por simple ausencia, lo que resalta mucho más sus características...

> Comer, beber y el coito,
> a lo que se llamó pecado.
> Echame vino y échame mujeres.
> La belleza se gasta y la salud.
> («Las estrellas y la belleza», p. 223).

al ponerse de manifiesto la imposibilidad posesiva del objeto visionario,

> Allí esté el paraíso
> *(Ibíd.),*

en disyuntiva total con lo inmediato telúrico...

> y aquí la tierra y el carbón
> *(Ibíd.)*

EL «DENOTATUM» ALIENADOR DEL TIEMPO

La alusión al tiempo siempre se desarrolla específicamente. Su sentido crítico apunta una melancólica tristeza y no faltan exclamaciones, imprecaciones, cercanas al grito desolador. El canto Ory es la manifestación más clara contra el hombre-masa, que ya no es hombre-individuo, porque ha perdido el sentido de la personalidad diferenciadora. Un canto, pues, a la sociedad virgen, fuera de las limitaciones contraídas ante las necesidades capitalistas y burguesas. No es extraño que «las burguesas, que no aman lo oscuro, han de tratar al artista de neurótico» (16). Analizemos uno de sus más representativos poemas sobre el tema: «Y». Dedicado a la sucesión indiferenciada de los días, a la monotonía y la inercia mundana, el poema presenta cuatro niveles estructurales que se repiten continuamente, siempre que el poeta ahonda sobre el mismo tema.

a) Enumeración específica de los días de la semana, con una complementación circunstancial indeterminada, que revierte hacia lo anecdótico. Señalemos solamente que la partícula «y» hállase repe-

(16) Cristóbal Serra: *Genio y figura de Ory,* en «Diario de Mallorca», 13 de mayo de 1971, p. 24.

tida por siete veces como enumeración introductoria de los siete versos de que consta la primera estrofa...

> Y el lunes con cara de piojo,
> y el martes con orejas de burro,
> y el miércoles con un anillo de plata,
> y el jueves con recortes de tijera,
> y el viernes con monedas falsas,
> y el sábado con ojos de búfalo,
> y el domingo con olor de carbonilla.
>
> («Y», p. 141.)

b) La soledad y la angustia del ser mecanizado, del ser-robot, de la deshumanización completa y abigarrada por la masificación. A su fin, el lenguaje acude a estereotipos nominales que topifican el sentido: fábrica-negocio-playas. Acusación, por otra parte, directa al capitalismo burgués. Los hechos pierden su razón de ser, su naturalidad y carga poética, para convertirse en un simple número al servicio del uso. Sigue introduciendo el verso con la «y» enumerativa:

CORRESPONDENCIAS SEMANTICAS:

> y está el frío... / fábricas de abrigos
> y la lluvia... / en el negocio de paraguas
> y el mar de las playas... / muslos (de las muchachas).
>
> *(Ibid.)*

c) Crítica contra las relaciones naturales, abocadas hacia la destrucción y la guerra. Posición que, por el tono del discurso, deja escapar fuertes dósis de eclecticismo. Mantiene la «y» repetitiva, y hace uso de neologismos...

> Y es ley natural el odio entre los seres.
> Y, por tanto, no hay que asustarse de nada.
> Y qué más da morir en la guerra *idiotoheroico*
> que morir en la cama *santoacabado.*
>
> *(Ibid.)*

d) Rechazo específico de la cotidianidad, de la inercia que conlleva el trabajo semanal, materializado por los deberes y prejuicios que impone la sociedad. No abandona la «y» enumerativa; introduce en la estrofa el juego de palabras por partición monémica («vivamos/amos/vamos - como/comadres - somos/amos»), que carga el verso de una gran fuerza aliterativa. Este recurso es normalmente el usado para las rimas internas:

Y *vivamos* que de nada *somos amos*
vamos, vamos, no *hablemos* de dinero,
y sin *más* suspirar *como comadres*
anda ya con tu *semana* al *hombro.*

(Ibid.)

Esta es, pues, una composición (llegó a su máximo esplendor en el barroco español) que, basándose en la afinidad formal, arriba al signo poético motivado.

Hemos visto que, en realidad, lo que importa es el ambiente, la circunstancia que rodea la temporalidad presente del poeta, la única que para Ory es tanto o más definidora que el propio «yo». La circunstancia aliena al individuo, lo despersonaliza. A tal respecto nótese que la mayoría de las veces, la enumeración circunstancial supera la mención personal del poema. Así, en el poema «Reflejos de lugares», la señal personal del primer verso (posesivo de 1.ª pers.):...

En *mis* paseos sin rumbo

no vuelve a encontrarse hasta seis versos después:

Dice los desgarrones que emite el sueño inmenso.

Desde este octavo verso, aun cuando encontramos alguna referencia posesiva, hasta el verso 23 (con la salvedad del décimo: y *me interesa*...; y el doceavo: *salgo*...) no se aprecia verbo ninguno en primera persona. Es más, la tercera estrofa, compuesta de nueve versos, sólo comprende la inclusión del verso veintitrés:

voy a pisar las nuevas espinas del mundo sin permiso.

(«Reflejos de lugares», p. 147.)

Los «interines» de los versos 1.º, 8.º, 10, 12, 23, son referencias directas al contexto espacial y temporal. De esta forma se rompe la «consecutio temporum verbal». En su deseo puramente descriptivo de la realidad, en la última estrofa, Ory vuelve a la «y» enumerativa, repetida por cuatro veces. Recurso con el que logra dar sensación de relación numérica, monotonía, repetición, etc. (estrofa 3.ª). El lenguaje, en el intento descriptivo, se torna narrativo e incluso coloquial. Mediante este acercamiento al objeto se consigue una sensación de desnudez y sequedad realista de retrato ambiental.

La alusión directa del poeta, casi siempre se encuentra mediatizada por la imagen. La impresión afectiva, al visionar al destinatario, se realiza sobre algo externo a éste, pero íntimamente ligado a su naturaleza. Así, dadas las relaciones de «persona» y «contexto ambiental», un poema, en este caso «El musiquero», puede ofrecernos,

sobre ocho cuerpos de dos versos cada uno, los siguientes elementos:

1.º 'Presentación personal. Situación y localización: *noche.*
2.º Corazón,
3.º Voz,
4.º *Violín,*
5.º Corazón,
6.º *Vientos,*
7.º *Noche,*
8.º *Alas.*

Para mayor claridad hemos subrayado los elementos referentes al contexto ambiental y hemos dejado sin subrayar los personales.

Sólo dos centros de referencia, *corazón* y *voz*, son personales, mientras que los restantes monemas son objetuales *(violín)*, ambientales (*noche*) y sugeridos (*viento-alas*).

EL DESEO COSMICO

El universo de Ory es el universo de la creación. «Pasado, presente y futuro dejan de ser puntos de referencia absolutos: una acción que tendrá lugar en el futuro es proyectada hacia el pasado y modifica el presente; éste desaparece, y ayer, y hoy, o mañana o nunca. ¿Cabría reflejar de otro modo la realidad espiritual de un universo que perdura interminablemente en el instante mismo de la creación?» (17). Hay algo más sublime que el mero acto de crear; esto es la supracreación. La supracreación degenera del universo inmediato; lo repudia. El canto carloedmundiano se llena de tristeza telúrica y arremete visionariamente en sus apetencias de fusión planetaria. Es la tristeza de un hombre sólo, del hombre que añora la «infinitud del universo»... o el universo de la nada. No importa el cambio: importa el destino. El hombre procede del infinito o de la nada. Justo será volver, retornar a su origen. Un nuevo mundo le espera; ¿realidad o ficción? Quizá simple deseo...,

... volando en lo alto espero
.....
braceando en las elíseas luces
no sé si con las aves o con los peces

(«A un muerto loco», p. 74),

deseo existencial, puro y simple deseo de plenitud metafísica. Superposición del concepto platónico de fe en función de un amor

(17) *Ibid.*, nota 13.

extratelúrico, cósmico. El resultado proviene de la desilusión del sujeto-poético con lo inmediato material. Por esta causa, la poesía de Ory puede parecer en muchos momentos demasiado concentrada, demasiado abstracta; pero hay que tener en cuenta que «lo abstracto se acomoda perfectamente para expresar el anhelo y la preocupación religiosa. En lo abstracto se adivina y se toca un ansia de calmar la sed de infinito y la tortura del mundo actual» (18). Y es que la realidad terrena y el deseo visionario se muestran indefectiblemente unidas. Del defecto de la primera emana la emancipación del segundo. Las palabras de Ory son inequívocas: «Yo tiendo a hundirme cada vez más en lo vivo y en lo cósmico» (19).

Pero con todo, hay una perfecta conciencia de los límites entre la realidad cotidiana y lo cósmico. Incluso espacialmente; ya sea el cielo...

> Bajo el cielo todo es tentación
> y la muerte viene después
>
> («Las estrellas y la belleza», p. 223),

o el símbolo quimérico de la luna, desbordante con la inclusión personal, de tristeza y angustia...

> José llorando toca
> la espalda de la luna.
>
> («José Caballero», p. 123)

Existe, pues, conciencia de la «distancia que separa lo alto (el deseo, la felicidad, el espíritu si se quiere) y lo bajo (la realidad, la vida en el mundo, el cuerpo)» (20). Otra tragedia de Ory, que es tragedia, qué duda cabe, de todo mortal con sentido pleno de espiritualidad. El poeta, sumido en el mundo irreal, desligado del mundo inmediato, atina en el dolor; el dolor se convierte entonces en «medium» de felicidad telúrica. Esta especie de masoquismo espiritual, que ya hemos citado en otro lugar, patentiza la razón y fatalidad del destino. La creación poética es ansia, gigante de esperanza, que se eleva majestuosa...

> Lo serás (feliz) cuando, más alto que una estrella,
> toques tu propio verdadero pie.
>
> («Aprende, hijo quimérico», p. 87.)

---

(18) Respuesta de Sánchez Camarga, subdirector del Museo de Arte Contemporáneo de Santander, a una entrevista de José Luis Castillo Puche en «El Español» (Madrid, 16-22 de agosto de 1953, núm. 246, 2.ª época), refiriéndose al arte en general y a la poesía de Ory en particular.

(19) Fernando Quiñones: *Ha vuelto Carlos Edmundo de Ory*, en «La Voz del Sur», Cádiz, 17 de julio de 1950.

(20) Francisco Lucio: *Unas palabras acerca de la poesía de Carlos Edmundo de Ory*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», Madrid, enero-febrero 1971.

«La poesía de Ory está concebida bajo el signo de lo trágico, a la sombra de un tiempo miserable» (21).

Con su aventura poética, Ory preconiza la defensa a ultranza de la pureza del artista, del poeta. «El poeta no morirá si no muere el verso, su verso»...

> Entonces has de reintegrarte a ti,
> pues un recuerdo único te contagia inmortal
>
> *(Ibíd.).*

El objeto inaccesible de Ory es el objeto de un universo, como ya hemos notado, de abstracciones. Pero, en este caso, si verdaderamente una de las características decisivas de un objeto abstracto es que «no puede decirse que este objeto exista en ninguna parte del espacio-tiempo» (22), ¿en qué base se apoyan «las cosas» o referentes del mundo objetual de la poesía de Ory? El ejercicio básico de su sentido es el del «remitente funcional», y llamamos remitente funcional a las connotaciones o elementos sugeridos que pueden desprenderse de las múltiples aplicabilidades de un signo lingüístico. «Signos y expresiones sólo llegan a ser tal cosa por tener significado, lo mismo que las personas no tienen carácter oficial sino por el oficio que desempeñan. Así, la frase *expresión sin significado*, bastante común, es, estrictamente hablando, una "contradictio in adjecto". Y otro tanto puede decirse de *palabra sin significado* o *proposición sin significado*, ya que palabras y proposiciones son signos o expresiones» (23).

La poesía se convierte, en virtud de Ory, en existencia; y la existencia es canto, esto es: poesía órfica. Motivado por este anhelo, entramos de lleno en la pura plegaria, en el éxtasis, en la tendencia al más; en un estado perfecto de sucesión con el *ego*. Con su anhelo cósmico, Ory logra la evasión de la angustia, la comunión perfecta con el universo, el *status místico* de «un espíritu que tiene conciencia de su mérito; libre de su prisión terrena, se eleva hasta los cielos» (24).

JAIME PONT

Avenida Diagonal, 322 bis, 5.º, 2.ª
BARCELONA - 13

(21) Miguel García Posada: *Carlos Edmundo de Ory: un poeta recuperado* (y II), en «El Correo de Andalucía» (Correo Literario), Sevilla, 27 de noviembre de 1970.

(22) N. E. Christensen: *Sobre la naturaleza del significado*, Ed. Labor, Barcelona, 1968, pp. 38-39.

(23) *Ibíd.*, nota 22, pp. 38-39.

(24) Boecio: *La consolación de la filosofía*, Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1964, p. 81.

LOS ESTUDIOS AFROAMERICANOS Y AFRICANISTAS EN IBEROAMERICA

A nivel internacional, las relaciones culturales «horizontales» entre los llamados países del «Tercer Mundo» con sus conferencias, coloquios y simposios parecen estar condenadas —cuando llegan a realizarse—, a tener un carácter efímero.

Una de las causas que pueden aducirse es la de orden económico. En efecto, financiar relaciones y reuniones científicas internacionales resulta bastante oneroso, incluso para aquellos países que se acostumbra a denominar «desarrollados» o para los organismos internacionales, en perpetua crisis presupuestaria. En el caso concreto de Africa negra e Iberoamérica, estas reuniones han sido posibles, en su gran mayoría, gracias al patrocinio y al apoyo material de organismos internacionales especializados, cuyas iniciativas tampoco han podido continuarse.

Otra razón —y ésta nos parece más determinante— es la ausencia de contactos bilaterales, no sólo culturales, sino inclusive diplomáticos, entre ese mosaico heterogéneo de Estados que forman el Tercer Mundo. En lo que se refiere a las relaciones entre el Africa subsahariana e Iberoamérica, las representaciones diplomáticas iberoamericanas en Africa al sur del Sahara son bastante escasas, y aún más lo son las negroafricanas en los países americanos de habla castellana y el Brasil (1). En otras palabras, las relaciones diplomáticas afro-iberoamericanas son inestables (creación y clausura de misiones) o sin mayor relieve (las actividades de estas representaciones son muy limitadas).

En tercer lugar conviene tener presente el desconocimiento casi total entre negroafricanos e iberoamericanos. Las relaciones culturales son prácticamente inexistentes: aquellas que se registran entre universidades y centros de investigación no dejan de ser nexos esporá-

(1) Entre los Estados iberoamericanos que mantienen representaciones diplomáticas permanentes en Africa (1973) pueden citarse en primer lugar al Brasil (sobre todo después de su nueva política africana, inaugurada a finales de 1972) y Cuba, a los que sigue de cerca la Argentina, y podrían añadirse también Colombia, Venezuela, Chile, México y Perú. La presencia diplomática negroafricana en Iberoamérica se reduce al Senegal en primer término, a Nigeria, Ghana y Guinea, y a ellos se unirá posiblemente el Zaír.

dicos. Los únicos contactos viables parecen ser los «triangulares», es decir, el paso obligado por instituciones, obras y todo tipo de material de referencia de las áreas culturales anglosajona y francesa en la generalidad de los casos. En consecuencia, negroafricanos e iberoamericanos perciben científicamente sus mutuas realidades a través del filtraje de fuentes indirectas y condicionadas.

Sin embargo, en el caso específico afro-iberoamericano es necesario también tener en cuenta la excepcional vitalidad de las influencias culturales recíprocas que acercan y sensibilizan ambas comunidades culturales (2).

Queda, pues, bien patente que no se ha formulado todavía una «política africana» en los países iberoamericanos ni una «política iberoamericana» entre los nuevos Estados africanos (3). Teniendo presente las realidades nacionales de estos países, sólo podrá ser factible y efectiva una concertación regional (4).

En lo que se refiere a la dimensión nacional de los estudios africanistas o africanos —sobre Africa negra— y afroamericanos —sobre la influencia africana en el área iberoamericana—, el panorama no es muy alentador. Unicamente dos países —Brasil y Cuba— han creado y mantenido instituciones especializadas dedicadas al estudio de Africa negra y de su influencia en sus respectivas naciones, lo que puede explicarse por la importancia de la herencia africana presente en su patrimonio cultural y en su población, así como por los imperativos de sus políticas exteriores. En las demás naciones iberoamericanas solamente comprobamos los esfuerzos —frecuentemente estériles— de investigadores aislados que a veces logran parcialmente interesar a centros y entidades no especializados en investigaciones y estudios afroamericanos y, en menor grado, africanistas. La casi totalidad de los investigadores iberoamericanos trabajan independientemente y son conscientes del carácter marginal de sus actividades, al no poder integrarlas en las grandes corrientes de estudio de sus respectivos países, que ya han fijado sus prioridades.

Esta situación podría deberse —en lo que atañe a los estudios afroamericanos— al hecho de que el aporte africano es considerado parte integrante de la cultura nacional (5), al lento desarrollo de la

(2) Nos referimos sobre todo a la influencia africana en la cultura nacional de los países iberoamericanos (folklore, aportes lingüísticos, prácticas religiosas sincréticas, etc.) y a la iberoamericana —especialmente del Caribe y del Brasil— en la formación de la cultura neoafricana (muy en particular en la música moderna africana).

(3) Con la excepción del Brasil y de Cuba.

(4) Hemos asistido ya a la creación de «frentes sindicales» del Tercer Mundo (CIPEC, OPEP, etc.) y puede ser que algún día se constituyan «frentes culturales» de estos países.

(5) Al no haber marginalización, no han existido la «negritud» ni los «radicalismos negros» en Iberoamérica.

antropología sociocultural (6) y por supuesto a la carencia de medios puestos a disposición de la investigación. No obstante, ello no justifica el no destinar algunos recursos a los estudios afroamericanos ya que existe el precedente de los estudios «indigenistas». Es más, toda consideración de la «cultura hispánica» actual que no implique una referencia a la «africanía» —como llamaba el fallecido antropólogo cubano Fernando Ortiz a la influencia africana en nuestra civilización— es incompleta, y lo mismo ocurriría si se excluyese el aporte indígena (7).

En lo que respecta a los estudios africanistas, la razón que invocaremos es más simple: falta de especialistas, ningún trabajo de campo llevado a cabo en Africa subsahariana, con la excepción hecha de los auspiciados por el Centro de Estudios Afro-orientales de El Salvador (8). Sucede que, o no hay incentivos, o quien pudiera interesarse sabe de antemano que se enfrenta con la imposibilidad material de desplazarse al Africa (9). Las «barreras lingüísticas» constituyen falsos pretextos, ya que gran número de intelectuales iberoamericanos dominan el francés y el inglés, lenguas oficiales más importantes del Africa independiente (10).

A propósito de los estudios africanistas importa destacar asimismo la tendencia a relacionarlos con los estudios orientales. Se tiene el precedente bastante ilustrativo del Centro de Estudios Afro-orientales de la Universidad Federal de Bahía, y es la pauta que sigue también el Colegio de México a través de su Centro de Estudios Orientales (11). Se intentaría así reagrupar los estudios e investigaciones sobre las restantes áreas del Tercer Mundo para aunar esfuerzos y economizar medios.

I. LA DIMENSION INTERNACIONAL DE LOS ESTUDIOS AFRO-AMERICANOS Y AFRICANISTAS EN IBEROAMERICA

Desde el punto de vista internacional podemos mencionar instituciones, agrupaciones, conferencias y coloquios, realizados o proyec-

(6) Existe un enfoque equivocado al confundir frecuentemente antropología y arqueología.

(7) En nuestra opinión, la cultura hispánica es esencialmente una cultura mestiza, resultado de diversos procesos transculturadores en España y América, lo cual puede comprobarse fácilmente a través de la lengua, el folklore, las instituciones, etc. Todo esto contribuye precisamente a la originalidad de la civilización hispánica, que es una civilización «integradora» y no «excluyente».

(8) Estas investigaciones se orientan tanto dentro del ámbito africanista como afrobrasileño.

(9) Lamentablemente, quienes como expertos o profesores han trabajado en Africa no han mostrado preocupación alguna por los estudios africanistas.

(10) Sin olvidar que existe un país hispanoparlante, la Guinea Ecuatorial.

(11) Esta orientación se deduce ya de la reunión del Comité Coordinador Interuniversitario de Estudios Orientales en América Latina, celebrada en Ciudad de México del 12 al 15 de noviembre de 1969, y confirmada en las respuestas al cuestionario enviado por el GEAH.

tados, cuyo objetivo primordial es o ha sido el tratar de los contactos e influencias afro-iberoamericanas.

La única y breve experiencia institucional internacional afro-iberoamericana y afro-americana en general (12) la constituyó el Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos, debida en gran parte al fallecido antropólogo cubano Fernando Ortiz, con el apoyo de otros colegas iberoamericanos, entre los que figuraban el mexicano Gonzalo Aguirre Beltrán, que ocupó el cargo de vicedirector; los brasileños Arthur Ramos, Fernando de Mendonça y Gilberto Freyre; el haitiano Rémy Bastien, el cubano Julio Le Riverend, el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, el peruano Roberto McLean y Estenós y la colaboración de los norteamericanos Melville J. Herskovits y Alain Locke, para citar a los más destacados (13).

El Instituto Internacional de Estudios Afroamericanos fue creado el 20 de octubre de 1943, aplicando la Resolución XV del I Congreso Demográfico Interamericano que tuvo lugar ese mismo año en Ciudad de México. Su sede se estableció en la capital mexicana, funcionando en los locales de la Escuela Nacional de Antropología. De acuerdo con el artículo segundo de sus estatutos, el Instituto tuvo como finalidad el estudio de las poblaciones negras de América en sus aspectos biológico y cultural y de sus influencias en los pueblos americanos.

El órgano oficial del Instituto fue la revista *Afroamérica* —trilingüe (español, inglés y francés)—, de la que sólo vieron la luz los volúmenes I, números 1 y 2, correspondientes a enero y julio de 1945, y II, número 3, de enero de 1946.

La revista desaparece con este último número de 1946, por falta de fondos, y las actividades del Instituto fueron extinguiéndose paulatinamente por idénticas razones. Quizá hubiera podido sobrevivir si su sede se hubiera establecido en un país «desarrollado»...

En nuestra opinión, este primer y único jalón institucional se debió a un impulso iberoamericano que logró cristalizar, si bien por poco tiempo. Ninguna otra entidad ha podido asegurar su relevo a pesar de las insistentes resoluciones de los tres coloquios sobre las relaciones entre América latina y Africa organizados por la Unesco.

En Río de Janeiro, en 1963, se sugirió la creación de un «Instituto de Investigaciones sobre las Relaciones entre Africa y América latina»,

(12) La otra institución internacional de importancia —y que aún existe— es el Instituto Internacional Africano, consagrado a los estudios africanistas, con sede en Londres.

(13) Resulta curioso que las agrupaciones intelectuales negras norteamericanas estuvieran ausentes en esta iniciativa.

cuyo órgano central estaría constituido por un consejo de especialistas africanos y latinoamericanos, y su objeto sería la realización de investigaciones y estudios sobre las realidades africana y latinoamericana. Provisionalmente se confió la taree al Centro Latinoamericano de Investigaciones Sociales, con sede en Río de Janeiro, el 'cual se encargaría —a nivel regional— de la coordinación de investigaciones, estudios y documentación relativas a Africa. En el ámbito nacional brasileño se contaba con el Centro de Estudios Afro-orientales y el desaparecido Instituto Brasileño de Estudios Afro-asiáticos.

En el segundo coloquio, de Porto-Novo, en 1966, se recomendó la fundación del «Instituto de Estudios Afro-latinoamericanos», con sede provisional en París.

El tercer y último coloquio de la serie, celebrado en La Habana en 1968, fue más pragmático que los anteriores sobre este punto. Se recomendó la utilización de instituciones ya existentes en Africa y América y la creación de otras asociaciones de investigadores sobre temas afroamericanos, con la finalidad de preparar una futura entidad internacional que las agrupe.

Consciente de la ineficacia de proyectos ambiciosos sin los medios adecuados, nace, con aspiraciones más modestas, la segunda iniciativa después de la de México. Ante la carencia de iniciativas efectivas y constatando la perentoria necesidad de contar con una agrupación especializada, un reducido grupo promotor residente en Africa decide la creación del Grupo de Estudios Afro-hispánicos (GEAH), el 26 de marzo de 1970, en Kisangani, en la sede de la ex Universidad Libre del Congo (hoy Campus de Kisangani de la Universidad Nacional del Zaír). El GEAH optó por constituirse en una agrupación sin carácter institucional, dotado de una sede de coordinación en esa ciudad y que, con motivo de la profunda reorganización universitaria del Zaír, fue trasladada a Lubumbashi en 1972. Su principal objetivo es el de promover, dentro de sus posibilidades, todo tipo de contactos e intercambios entre especialistas e instituciones de las áreas culturales negroafricana e hispánica. El Grupo prevé la constitución de «secciones nacionales» en cada país interesado que asegurarían la coordinación a escala nacional. Al GEAH pertenecen destacados afroamericanistas y africanistas del mundo hispanoparlante y del Brasil.

En 1970 el GEAH publicó su primera monografía, *La Cultura Hispánica en Africa Negra: los estudios hispánicos en las Universidades negroafricanas y proposiciones para una acción cultural.* Entre sus actividades pueden mencionarse la preparación de un repertorio de entidades y especialistas de los países hispanoparlantes y del Brasil

en temas africanistas y afroamericanos, habiéndose ya procedido a inventariar las instituciones negroafricanas que se interesan por los estudios hispánicos y americanistas (14). También se preparan sendas proposiciones a la Real Academia Española de la Lengua y a la Academia de Swahili para la adopción de una ortografía y de una pronunciación uniformes de nombres y términos más usuales e importantes en lenguas africanas y castellana, respectivamente. En cuanto se disponga de medios se publicará la revista «Estudios Afro-hispánicos», dedicada a los estudios afro-iberoamericanos y africanistas, que constituirá el indispensable vehículo de difusión de las ideas y obras de especialistas iberoamericanos y negroafricanos.

Después de haber pasado revista a la única institución especializada, a los diferentes proyectos sin realizar y a la agrupación existente, podemos referirnos a los encuentros científicos que se han convocado después de las independencias africanas, puesto que con anterioridad a los años sesenta no se registran reuniones internacionales consagradas exclusivamente a los estudios afro-iberoamericanos o a las relaciones entre los dos subcontinentes.

En primer lugar destacaremos muy especialmente los tres coloquios auspiciados por la Unesco, a los que hemos hecho alusión:

a) I Coloquio sobre «Las Relaciones entre los países de América latina y Africa» (Río de Janeiro, 24-30 de septiembre de 1963).

b) II Coloquio o «Reunión del Grupo de Expertos sobre las Relaciones Culturales entre América latina y Africa» (Porto-Novo, Dahomey, 25-29 de marzo de 1966).

c) III Coloquio sobre «Las Aportaciones culturales Africanas en América latina y la zona del Caribe» (La Habana, 17-21 de diciembre de 1968).

El cuarto coloquio, que, de conformidad con la práctica adoptada de alternar ciudades iberoamericanas y negroafricanas, debía reunirse en una ciudad del Africa occidental en 1970, se ha visto postergado *sine die*.

Estas tres reuniones han tratado, en sus recomendaciones y resoluciones, de los problemas siguientes:

a) Creación de un centro o instituto internacional de estudios afro-americanos y/o africanistas, como ya se ha indicado.

b) Intercamio de especialistas, profesores y estudiantes.

(14) Sobre la base de las informaciones obtenidas a través de un cuestionario enviado a todas las universidades negroafricanas se pudieron evaluar los estudios hispánicos en el continente y formular las proposiciones de acción cultural contenidas en la monografía del GEAH.

c) Organización y coordinación de actividades científicas.

d) Intercambio de material de investigación, especialmente bibliografías.

e) Señalar y fijar las prioridades en la investigación afro-latinoamericana.

f) Establecer un inventario de las instituciones que se interesan por los temas afro-latinoamericanos.

g) Fomentar el conocimiento mutuo entre las áreas culturales negroafricana y latinoamericana.

h) Interesar editoriales en la publicación de traducciones o textos originales sobre estos temas.

i) Promover y mantener el diálogo científico entre las comunidade culturales negroafricana y latinoamericana.

Los resultados de estos encuentros han sido precisamente la iniciación y realización de los mismos, con la consiguiente reunión de especialistas de una y otra área cultural (15), la elaboración de una bibliografía sobre temas afro-latinoamericanos, muy completa —que ha tardado mucho en publicarse (16)—, y la reciente publicación por la Unesco (17) de un libro que reúne los trabajos presentados en 1968, lo que ha contribuido a una divulgación de estas reuniones científicas cuya existencia era casi desconocida.

Precediendo el coloquio de La Habana, la Comisión Nacional Cubana de la Unesco convocó en la Universidad Central de Las Villas, Santa Clara, del 9 al 13 de diciembre de 1968, el «Simposio sobre la influencia africana en la literatura de las Antillas», en el que tomaron parte escritores y especialistas de la región del Caribe, con predominio de antillanos.

En tercer lugar evocaremos el «Simposio sobre la marginalización del afroamericano en América latina», organizado por la Universidad alemana de Bielefeld en Rheda (Westfalia), del 14 al 19 de abril de 1970, y en el que se presentaron diversas ponencias, resaltando la situación social o socio-racial del negro en los países iberoamericanos y Haití. Las comunicaciones presentadas fueron publicadas un año más tarde en Alemania (18).

---

(15) Entre los participantes de estos encuentros pueden citarse, entre los más conocidos, a Gonzalo Aguirre Beltrán, Miguel Acosta Saignes, Roger Bastide, Waldir Freitas de Oliveira, Renato Almeida, Ildefonso Pereda Valdés, Ki-Zerro, Dante de Laytano, Rémy Bastien, Argeliers León, Honorat Aguessy, Lucette Laribe, etc.

(16) Depositada en el Centro Latinoamericano de Investigaciones en Ciencias Sociales, de Río de Janeiro, ha sido al parecer recientemente publicada en Brasil.

(17) El libro, editado por la UNESCO, se titula *Introducción a la cultura africana en América latina* (París, 1970, 181 pp.) y resulta muy difícil de obtener. Las ponencias también aparecieron en el vol. XXIX, núm. 3, de *América Indígena*, México, abril-junio 1698.

(18) Se trata del volumen *Klassewgeselichait und Rassismus*, editado en Düsseldorf por Bertelsmann Universitätverlag. Entre los participantes de la reunión de Rheda figuraban los

Por último, debido a la iniciativa de la Dirección de Investigaciones Científicas de la Universidad Autónoma de Santo Domingo, tuvo lugar el coloquio sobre «La presencia de Africa en las Antillas y el Caribe», que se reunió del 26 de julio al 4 de agosto de 1973 en la capital dominicana, primero organizado y financiado enteramente por una universidad iberoamericana. En él participaron delegados de universidades y centros del área del Caribe, de los Estados Unidos, Ghana, Senegal, Zaír y España.

Entre los proyectos fallidos citaremos el proyectado «Congreso sobre el negro afrolatinoamericano», auspiciado conjuntamente por la Unesco y la Universidad de Panamá, y que debía realizarse en la capital panameña entre 1971 y 1972, y que no se llevó a cabo al no poder disponerse de los fondos esperados.

Otras tentativas programadas en territorio africano serían el «Coloquio internacional sobre la autenticidad», programado inicialmente por el Campus de Lubumbashi de la Universidad Nacional de Zaír y la Presidencia de la República para noviembre de 1973 y pospuesto hasta mayo de 1974, y en el que los delegados iberoamericanos contribuirían con ponencias sobre «El aporte del Zaír a la autenticidad iberoamericana», limitándose a sus países. También se ha tenido noticia del coloquio sobre «Negritud y América latina», que se prepararía en Dakar para enero de 1974, estando prevista la participación de algunos especialistas iberoamericanos.

Concluyamos esta enumeración citando —aparte del Congreso Demográfico Interamericano de 1943, al que hemos aludido— las reuniones no especializadas en temas afro-iberoamericanos que han dedicado alguna atención a estos aspectos de la realidad iberoamericana: los numerosos congresos de americanistas (muy especialmente el de San Pablo), los congresos internacionales de africanistas (Accra, 1962 y Dakar, 1967), y la «Reunión sobre las tradiciones musicales de Africa», patrocinada por la Unesco, en Yaundé (Camerún) en 1970 (19) y los intentos de aproximación entre Iberoamérica y el Africa por parte del CLACSO.

En 1970, en Canadá, y en 1971 en Nairobi y en Buenos Aires, se llevaron a cabo los contactos preliminares entre el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y científicos sociales africanos, aprovechando la oportunidad que brindaban las reuniones internacionales en ciencias sociales. Por parte del CLACSO intervinie-

profesores e investigadores Magnus Mörner, Berta Alicia Corro, Jean-Claude García Zamor, Anani Dzidzienyo, Bárbara Freitag, Gérard Pierre-Charles, H. Hoetnik y el promotor, doctor Jurgen Gräbener, de la Universidad de Bielefeld.

(19) En casi todas las reuniones celebradas en Africa hubo delegados iberoamericanos, concretamente del Brasil.

ron algunos de sus miembros y su secretario ejecutivo. Estos sondeos han plasmado en la realización de una «Conferencia sobre las estrategias de desarrollo en Africa y América latina», que se reunió en Dakar del 4 al 16 de septiembre de 1972, patrocinada por el Instituto Africano de Desarrollo y Planificación (IDEP) y CLACSO, con el apoyo del Instituto de Estudios del Desarrollo de la Universidad británica de Sussex y del IEDES de París. La conferencia acogió favorablemente las propuestas de dar a conocer las ciencias sociales latinoamericanas, de convocar otra reunión en 1973 y de fomentar el intercambio de investigadores y profesores entre América latina y Africa. El CLACSO, además, ha constituido con carácter permanente un Grupo de Enlace Académico con Africa (20).

Contrariamente a las otras manifestaciones internacionales consignadas, se trata en este caso de promover los estudios africanistas en Iberoamérica —entre entidades y a nivel individual—, lo que aún no se ha llevado a cabo, y quizá de considerar algún tipo de intercambio que excluya las formas convencionales de asistencia técnica que proveen los países «desarrollados» al Africa.

II. LA DIMENSION NACIONAL DE LOS ESTUDIOS AFRO-AMERICANOS Y AFRICANISTAS EN IBEROAMERICA

Si nos atenemos únicamente a los repertorios internacionales elaborados en estos últimos años, Iberoamérica no contaría casi con ninguna institución especializada o interesada en estudios africanistas (21). En cambio, en el campo afroamericano, el trabajo pionero de Du Bois y Johnson (22) cita especialistas e instituciones iberoamericanas y se dispone asimismo del Repertorio confeccionado bajo la dirección del profesor francés Roger Bastide que contiene una extensa lista de entidades y especialistas del mundo entero presentado en el Coloquio de La Habana y de la reciente síntesis de la doctora Pollak-Eltz (23).

---

(20) Integran el Grupo Rodolfo Stavenhagen, Jorge Graciarena, Héctor Silva Michelena (actualmente en el Senegal) y Enrique Oteiza. Por parte africana destacan en los contactos con el CLACSO los profesores Onitri, de la Universidad de Ibadán (Nigeria), y Samir Amin, del IDEP (Dakar).

(21) Cfr.: Research Information Liaison Unit: *International Register of Organisations Undertaking Africanist Research in the Social Sciences and Humanities*, International African Institute, Londres, 1971, 65 pp.; Walraet, M.: *Les Études Africaines dans le Monde*, CEDESA, Bruselas, 1971, 104 pp.

Otro ejemplo es el repertorio mundial de africanistas que no cita ningún iberoamericano entre los 2.072 nombres. Cfr.: UNESCO: *Social Scientists Specializing in African Studies*, Mouton, La Haya, 1963, 375 pp.

(22) Du Bois, W. E. B., y Johnson, G. B.: *Encyclopedia of the Negro* (Preparatory Volume), The Phelps-Stokes Fund, Nueva York, 1945, 207 pp.

(23) Pollak-Eltz, A.: *Panorama de estudios afro-americanos*, Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Católica «Andrés Bello», Caracas, 1972, 64 pp.

En esta ocasión nos referiremos exclusivamente a los centros especializados o que se interesan por los estudios afro-iberoamericanos y africanistas, sin establecer una lista de especialistas que actúan aisladamente. Incluiremos entidades de las que hemos podido obtener datos directos y recientes (1972), y en el caso de las no especializadas, el interés por estos estudios es fruto de la labor desplegada por los especialistas que en ellas trabajan.

El *Brasil* ocupa una situación privilegiada al disponer de dos centros especializados en estudios afro-americanos y africanistas (24). El más antiguo y de renombre internacional es el Centro de Estudos Afro-orientais (CEAO) de la Universidad Federal de Bahía, en Salvador, creado en 1959, dedicándose tanto a la enseñanza como a la investigación en los campos de la antropología socio-cultural, geografía e historia, religión, lingüística y sociología. Concentra su atención —en lo que atañe al Africa y a los estudios afro-americanos— sobre la influencia africana en el Brasil, particularmente en la región nosdestina y el Estado de Bahía, así como sobre Africa, especialmente los paises oesteafricanos, que en algunos casos incluyen en su población descendientes de brasileños (Dahomey y Nigeria). El CEAO ha estado presente en la mayoría de las reuniones internacionales y ha mantenido acuerdos de intercambio con Africa a nivel de profesores e investigadores, recibiendo también becarios del continente africano. En cuanto a su fondo editorial, ha publicado una decena de títulos y la revista *Afro-Asia*, de la que aparecen dos números en un volumen anual. Su nuevo director es el profesor Guilherme de Souza Castro, que ha realizado investigaciones y ha sido profesor en Africa occidental (25).

Diez años más tarde, en 1969, se inaugura el Centro de Estudos Africanos adscrito a la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de San Pablo, culminación de una iniciativa de los profesores Ruy Coelho y Fernando A. Mourao. Sus actividades, que se orientan principalmente dentro del campo sociológico, cubren los sectores de la enseñanza, la investigación y la preparación de bibliografías. El Centro publica anualmente un *Relatório*, en el que quedan consignadas sus actividades, de las que se prevé un importante desarrollo a partir de 1973 y que parecen dar una vocación más

---

(24) El Brasil contó con otras entidades —hoy desaparecidas—, como el Centro de Cultura Afro-brasileira, el mencionado Instituto Brasileiro de Estudos Afro-asiáticos y, posteriormente, el Centro de Estudos Afro-asiáticos (CEAA), en Natal, Río Grande do Norte, habiendo llegado a publicar un primer *Boletim* dedicado al Senegal.

(25) Colaboran en el CEAO los profesores e investigadores Thales de Azevedo, Pierre Verger, Vivaldo de Costa Lima, Yèda Pessoa de Castro, Julio Santana Braga y el antiguo director, Waldir Freitas Oliveira.

africanista que afroamericanista. El fondo editorial de la USP, por su parte, ha publicado varios libros sobre temas afro-brasileños y proyecta la traducción de trabajos africanistas del francés y del inglés.

En *Cuba* funciona desde 1964 el Instituto de Estudios Africanos, de La Habana, dirigido por el doctor Isaac Berroal e instalado en el edificio del Instituto de Etnología de la Academia de Ciencias, y con el cual mantiene estrecha colaboración. En cierto sentido colma el vacío dejado por la desaparecida «Sociedad de Estudios Afro-cubanos», que publicaba *Estudios Afro-cubanos* y dirigía Emilio Roig de Leuchsenring.

Una vez mencionados los tres centros especializados de Iberoamérica, veamos los centros no especializados que se interesan por los estudios y/o investigaciones afro-americanas y/o africanistas, y más que tratar de dar una lista exhaustiva —lo que es prácticamente imposible— se desea citar los más activos hoy en día (26). Procederemos entonces citándolos por el orden alfabético de los países a que pertenecen.

Del *Brasil* retendremos tres entidades interesadas en temas afro-brasileños. En Recife, el Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, creado en 1949 por iniciativa del antropólogo y sociólogo Gilberto Freyre y en el que colaboran, además de su fundador, los investigadores Waldemar Valente, director de la Sección de Antropología, y René Ribeiro, cuyos trabajos ha editado.

Río de Janeiro es la sede central de la «Campanha de Defensa do Folclore Brasileiro», dependiente del Ministerio federal de Educación y Cultura, con secciones regionales. Desde 1960 edita la *Revista Brasileira de Folclore*, que incluye regularmente artículos sobre el folklore afro-brasileño. Su animador es el conocido folklorista Renato Almeida, presidente de la Comissao Nacional de Folclore.

También en esta ciudad fue establecido un organismo con vocación regional interamericana, el Centro Latinoamericano de Investigaciones en Ciencias Sociales, fundado en 1957, y que durante unos años, después del Coloquio de Río de Janeiro de 1963, actuó como centro provisional de investigaciones afro-iberoamericanas. Publica *América Latina*, revista en la que aparecen algunos trabajos sobre estos temas. Especializado en ciencias sociales en general, su director es el pro-

(26) Disponemos de numerosas direcciones de entidades cuyas actividades actuales no han podido ser confirmadas o bien han desaparecido. Por otra parte, no hemos tomado en cuenta esta vez las agrupaciones folklóricas afro-hispanoamericanas, que llevan a cabo una encomiable labor de divulgación («Perú Negro», en Perú; la comunidad «Medio Mundo», de Montevideo, etc.), debido a la dificultad para ponernos en contacto y disponer de datos exactos.

fesor Manuel Diégues Júnior. El Centro es el depositario de la bibliografía más completa que sobre temas afro-iberoamericanos existe en América, fruto de la colaboración de numerosos investigadores.

De *Colombia* pueden citarse, en Bogotá, la cátedra de Antropología de la Pontificia Universidad Javeriana, cuyo titular es el profesor José Rafael Arboleda, S. J., especialista en temas afro-colombianos, y el Instituto Colombiano de Antropología, que funciona en el Museo Nacional de Bogotá, donde trabaja la investigadora Nina S. de Friedmann. Ultimamente, la revista *Thesaurus*, del Instituto Caro y Cuervo de la capital colombiana, ha publicado diversos trabajos del profesor español Germán de Granda sobre la influencia africana en el español de América.

En La Habana desarrolla sus actividades el Instituto de Etnología y Folklore, de la Academia de Ciencias de la República de *Cuba*, que edita anualmente la revista *Etnología y Folklore*, que contiene artículos sobre folklore afro-cubano y, a veces, sobre problemas africanos. Otra institución cubana que dedica cierta atención a los temas afro-cubanos es la Universidad de Las Villas, en Santa Clara, habiendo reeditado las obras del antropólogo Fernando Ortiz e incluyendo algunas contribuciones en su revista *Islas*. En cuanto a la Biblioteca Nacional «José Martí», de la capital cubana, ha editado, entre otras obras afro-americanas, la *Bibliografía sobre estudios afro-americanos* (1969), debida a Tomás Fernández Robaina.

En el Instituto de Estudios Internacionales de la Universidad de Chile, Santiago, se organizaron —especialmente en 1970— cursos sobre Africa dentro del marco del Grupo de Estudios Afro-asiáticos, destinados a estudiantes de posgrado y en el que colaboró Eduardo Ortiz. Actualmente el Instituto atraviesa una situación muy especial, debido a lo cual gran parte de sus actividades han sido interrumpidas.

En la *República Dominicana*, dos de las tres universidades del país se han interesado recientemente por los estudios afro-dominicanos. La Universidad Autónoma de Santo Domingo patrocina, en julio de 1973, el coloquio internacional sobre «La presencia de Africa en las Antillas y el Caribe», organizado por la Dirección de Investigaciones Científicas, cuyo director, el profesor Franklin J. Franco, se ha especializado en temas sociales afro-dominicanos. La revista *Eme Eme: Estudios Dominicanos*, órgano de la Universidad Católica Madre y Maestra de Santiago de los Caballeros, ha comenzado a publicar desde 1972 varios artículos especializados en aspectos afro-dominicanos escritos por los profesores Frank Moya Pons (historia) y Héctor Incháustegui Cabral (literatura).

En la capital de *México* podemos mencionar dos entidades que muestran cierta preocupación por los estudios africanistas y una por los estudios afro-iberoamericanos. El Centro de Relaciones Internacionales, de la Facultad de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), creado en 1970, ha ofrecido algunos cursillos sobre el Africa independiente y publicado en su *Boletín* varios artículos sobre aspectos políticos de este continente en su revista, debidos principalmente al doctor Héctor Cuadra y al licenciado Jesús Contreras. Por su parte, el «Centro de Estudios Orientales» del Colegio de México, manifiesta un incipiente interés por los estudios africanistas, habiendo comenzado por el Africa islamizada (regiones septentrional y occidental) y por los fenómenos urbanos; los cursos están a cargo de la profesora Celma Agüero.

En cuanto al Instituto Indigenista Interamericano, organismo regional especializado dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA), se limita a publicar algunos artículos sobre la influencia africana en el continente americano en su revista *América Latina*.

En *Panamá*, el Instituto de Investigaciones Antropológicas, de la Universidad de Panamá, dirigido por la doctora Reina Torres de Araúz, y que edita *Hombre y Cultura*, canalizaría parte de las investigaciones afro-panameñas, ya que en esta Universidad trabajan asimismo los profesores Alfredo Castillero Calvo, Jorge y Julio Arosemena. También se ha creado hace poco en Ciudad de Panamá la Asociación Afro-panameña.

En el Campus de Río Piedras, de la Universidad de *Puerto Rico*, se introdujeron, durante los años 1970-71, algunos cursos sobre temas afro-americanos: «El negro en la literatura puertorriqueña», cuyo titular es el profesor Isabelo Zenón Cruz; «El negro en la poesía universal», por la profesora Pini Fernández de Lewis, y «La experiencia del negro norteamericano en la literatura», por el profesor Jubilee. El primer curso es ofrecido en la Facultad de Estudios Generales, y los dos restantes en la Facultad de Humanidades. Otras dos instituciones que acuerdan también interés por los temas afro-americanos son el Instituto de Cultura Puertorriqueña, en San Juan —cuyo distintivo simboliza el mestizaje racial y cultural del país—, y el Instituto de Estudios del Caribe, dependiente de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, y que edita la revista *Caribbean Studies*.

Finalmente, en *Venezuela*, el Instituto de Antropología de la Universidad Central de Venezuela, dirigido por el profesor Santos Rodulfo Cortés, y en el que colabora el profesor Miguel Acosta Saignes, ha comenzado a dar prioridad a la investigación afro-venezolana, pu-

blicando en 1971 *Estudios afros*, recopilación de trabajos de Paulo de Carvalho Neto sobre temas afro-grancolombianos y proyecta editar la revista «Cuadernos Afroamericanos». Dicho Instituto convocó en junio de 1973 un «Coloquio sobre la cultura afro-americana en Venezuela», en el que participaron historiadores, antropólogos, musicólogos, folkloristas, y las ponencias presentadas serán publicadas por la UCV (27). En otro sector, la Facultad de Derecho de la UCV, el profesor Alfonso Diettman, realiza investigaciones africanistas, en particular sobre el Camerún. En otras Facultades de esta Universidad se llevan también a cabo investigaciones afro-venezolanas, sobre todo históricas, como las del profesor Federico Brito Figueroa. El fondo editorial de la UCV publicó en 1971 *La música afro-venezolana*, de Felipe Ramón y Rivera.

La Escuela de Letras de la Universidad Católica «Andrés Bello» incluye en su plantilla docente a la doctora Angelina Pollak-Eltz, especialista en temas afro-iberoamericanos, cuyos trabajos han sido editados últimamente por el Instituto de Investigaciones Históricas de esta Universidad caraqueña.

III. REFLEXIONES FINALES

Después de haber examinado la situación de los estudios africanistas y afro-iberoamericanos en Hispanoamérica y el Brasil, en su proyección internacional y en el plano nacional, podemos formular —a modo de conclusión— las siguientes sugerencias:

A) Como paso inicial y urgente debe fomentarse, por una parte, el estudio de la «africanía», es decir, la influencia africana en la cultura regional y nacional, siguiendo el ejemplo que nos ofrecen los estudios indigenistas, ya que tanto la cultura hispánica contemporánea como la cultura nacional de cada uno de los países iberoamericanos se ha ido elaborando paulatinamente con aportes tanto indígenas como de origen africano. Por otra parte, para complementar los estudios afro-iberoamericanos y tomando en consideración la conveniencia para los países americanos de actuar conjutamente con los Estados africanos en importantes sectores de la vida internacional, sería necesario incluir cursos básicos sobre Africa en diversas disciplinas de la enseñanza superior.

B) Se debe suscitar un interés por estos estudios, así como ofrecer alicientes para evitar la indiferencia o la frustración entre

(27) Entre los especialistas que asistieron a este evento figuran los profesores Miguel Acosta Saignes, Isabel Arets, Francisco Brito Figueroa, Santos Rodulfo Cortés, Angelina Pollak-Eltz y Luis Felipe Ramón y Rivera.

los investigadores iberoamericanos tanto en el aspecto afro-americano como africanista.

C) Es importante el poder llegar a romper el aislamiento entre los especialistas iberoamericanos, propugnando y llevando a cabo un diálogo, un contacto real y fructífero entre ellos a nivel nacional e internacional.

D) Ante la coyuntura actual, las experiencias pasadas y el futuro a corto plazo, no queda otra alternativa que la de utilizar las entidades existentes, internacionales y nacionales, aunque los vínculos entre centros y universidades nacionales difícilmente podrán establecerse y mantenerse sin la ayuda de una coordinación regional o interregional (entre Africa subsahariana e Iberoamérica).

E) Deben promoverse los intercambios a nivel de investigadores y profesores entre las dos áreas geoculturales, buscando fórmulas que no resulten onerosas, lo cual sabemos es perfectamente posible si se cuenta con un órgano de coordinación y si las instituciones a las que pertenecen estos investigadores y profesores consienten algún esfuerzo.

F) Por último, en vista de la carencia casi total de recursos y especialistas (más aguda en los estudios africanistas), sería conveniente disponer de una institución regional —en el sentido cultural más que geográfico— que patrocine y que promueva y canalice todo tipo de intercambios entre el Africa al sur del Sahara y los países hispanoparlantes y el Brasil.

LUIS BELTRAN

Faculté des Sciences Sociales
B. P. 2653
Université Nationale du Zaire
LUBUMBASHI (Zaïre)

LA MUERTE DE DESCARTES

I

¿No corre en paralelo la historia del individualismo con la historia de la filosofía racionalista?

O de otra manera: las materializaciones filosóficas, o las materializaciones al nivel conceptual, son un aspecto más de la producción social totalizada por lo que llamamos individualismo. Desde Descartes, sin olvidar Hobbes, Spinoza, Leibniz, hasta llegar a Kant, el racionalismo se ha basado en la posibilidad teórica de captar el objeto, y de comprenderlo y captarlo a partir de una conciencia individual que se erigió en Conciencia, única, categoría suprema, quizás perenne, etcétera. De este modo, la historia del racionalismo es también la historia del individualismo (aunque habría que añadir, en este paralelo, que la historia del individualismo solamente coincide con un cierto racionalismo).

El camino o el devenir del racionalismo desembocó, como es sabido, en las fronteras de la incognoscible «cosa en sí» kantiana; para la dialéctica trascendental de este filósofo sólo existen fenómenos y noumenos, los fenómenos son cognoscibles por nuestra conciencia; los noumenos, que son «cosas en sí», sólo pueden ser intuidos, no conocidos, no aprehendidos.

El individualismo, como forma social, tuvo que seguir un parecido camino y desembocar también ante el infranqueable muro del anti-individualismo; aquí las materializaciones no conceptuales, al nivel del arte y de la literatura, por ejemplo, se manifestaron como un divorcio entre lo que se entendía por individuo (personalidad, yo, conciencia, etc.) y el universo o el mundo.

Quizás simplificaríamos mucho la cuestión diciendo que el muro infranqueable del individualismo racionalista se llamó ruptura romántica (con todas sus consecuencias irracionales al nivel del individuo; el individuo al divorciarse del universo, se autodestruye, se aniquila en la incomprensión de su propio yo, etc.).

Lukacs ha demostrado la imposibilidad del racionalismo para transformarse en sistema racional generalizado; transformación, sin embargo, que se presentaba como una necesidad de sobrevivencia para esta filosofía, pero necesidad que fue imposible de colmar. Dice Lukacs: «La concepción grandiosa según la cual el pensamiento no puede comprender que aquello que el mismo pensamiento produce... ha chocado en su esfuerzo por dominar la totalidad del mundo como autoproducción, con la barrera infranqueable del dato, de la cosa en sí». De aquí que el racionalismo se vuelva a los oscuros caminos de la interioridad psicológica; de aquí también que el individualismo literario rompa románticamente con el universo, que no puede conquistar ni reproducir, y se lance por el universo soñado y voluntario del propio yo (la ruptura de la indestructible relación dialéctica hombre-universo conduce siempre al desastre romántico, al suicidio).

Ni Kant ni Fichte logran salvar al racionalismo de su correlato obligado: el irracionalismo; y de la misma manera, ninguna materialización artística o literaria basada en el individualismo logra expresar o reproducir el individualismo si para hacerlo se separa o rompe con el universo (como veremos más adelante, si rompe o se separa de la conciencia colectiva).

Goldmann centra en el sujeto colectivo, en su descubrimiento, la gran revolución filosófica de Occidente. Desde el momento en que la razón cartesiana es superada (rebasada e incluida) por la razón dialéctica, la filosofía, quizás el mundo, han cambiado. Los últimos defensores de Descartes en el campo literario, un Valéry, por ejemplo, han de aislarse del mundo, han de negar la realidad si quieren continuar existiendo (han de crear una nueva realidad «literaria» para escaparse del universo). Quizás en la misma línea del individualismo racionalista, heredero de la Ilustración, hay que situar al irracional existencialismo, que sería así la crispación última de un yo agonizante.

Hegel, Marx, Lukacs, Goldmann..., un pensamiento que se quiere dialéctico y que, desde sus primeras materializaciones, puestas en claro por la fenomenología hegeliana, se anuncia como colectivo, como transindividual, sin negar por ello al individuo.

Que el individualismo, como categoría, como valor, se muere en nuestros días, es una verdad que salta a los ojos. El hombre es manipulado, dirigido, inspirado... el hombre es *construido* con arreglo a unas bases y con vista a unos fines, que no tienen nada que ver con el hombre mismo. La alienación denunciada por Marx, la reificación estudiada por Lukacs, constituían una primera explicación de este proceso, quizás una advertencia. En nuestros días, Marcuse habla de una

sola dimensión para el hombre nuestro, el más actual, pero la verdad o la realidad parece que se va haciendo más terrible cada día: las relaciones entre cosas han sustituido a las relaciones entre hombres, y a partir de este hecho el hombre es construido por las mismas cosas... Creo que es demasiado fácil hablar del hombre *para* la máquina, *para* el comercio, etc.

Este *para*, este derrame incontrolado de sustancia humana, afectó, ante todo, la tabla de valores que desde el Renacimiento, viene rigiendo, o quizás solamente inspirando, la conciencia colectiva: libertad y racionalismo. De la libertad del hombre actual basta decir que un hombre puede ser bárbaramente promocionado, planificado, producido, construido y destruido desde una de las máquinas que existen en las innumerables y siniestras oficinas del universo kafkiano. Pero esta victoria de las fuerzas manipuladoras (burocráticas, tecnológicas, etc.) sobre la libertad individual, sobre esta aspiración renacentista, ha destruido también el modo de pensar, de relacionar, que engendraba y producía tal aspiración. El racionalismo, ya tradicional, que había conocido sus mejores victorias en el Siglo de las Luces y en las corrientes positivistas del siglo XIX, es afectado a través del derrumbe de la libertad individual ansiada y nunca, o muy precariamente, conquistada.

La manipulación del hombre ha producido la irracionalización del hombre. El hombre construido no puede raciocinar racionalmente sobre su construcción.

Los más clarividentes pensadores de las Luces, un Diderot, por ejemplo, habían ya intuido los fallos futuros de un razonar que de ninguna manera pudo salvaguardar el optimismo de Descartes ...después la historia se encargó de lo demás; del pesimismo de los pensadores ilustrados que nos habla Groethuysen (1) va a surgir la desesperanza y la agonía; los últimos defensores del individualismo, un Heidegger, un Sartre, se ven abocados a una filosofía que yo llamaría «contra la pared»: ante una realidad que no responde a la concepción racional individualista, y el individuo que trata de salvar sus valores cualitativos, la nueva y última concepción filosófica se ve obligada a optar por los valores individuales heredados y a negar todo derecho de existencia al universo que se niega a admitirlo; el mundo «se encuentra» así «puesto entre paréntesis».

Aunque parezca sorprendente, una vez más el arte o el universo imaginario se había adelantado, y en siglos, como veremos, a esta concepción filosófica. Me refiero a la corriente literaria española que en el campo de la novela se llama picaresca. El pícaro no es exacta-

(1) *Anthropologie Philosophique*. Paris, Gallimard, 1954, 2.ª edic.

mente un reflejo del universo de su tiempo, es algo más y todavía peor: el pícaro es la razón individualizada, y crispadamente individualizada, que demuestra su impotencia frente a un universo que se le escapa. El pícaro defiende aparentemente —y en esta apariencia reside la razón o el significado de su respuesta— una serie de valores cualitativos; pero el pícaro portador de la cualidad no es hombre de cualidades (para emplear el término de Musil); al contrario, su defensa de los valores es pura y simplemente una apariencia, puesto que los valores detentados y aparentemente defendidos o esgrimidos contra el mundo no triunfan jamás. El picarón, individualista y recionalista, se divorcia del mundo, y su razón y su individualismo dejan de inspirarle una praxis constructiva, dejan de ser valores determinantes y engendradores o reproductores de realidad. [No es éste el lugar de conceptualizar el universo imaginario de la picaresca; basta para mi intento señalar que el racionalismo individualista del Renacimiento muestra, casi inmediatamente, sus limitaciones; o de otra manera, que el recionalismo alcanza casi inmediatamente las fronteras del irracionalismo.]

Para el Sartre de la primera época, la libertad individual sólo puede ejercerse, practicarse, realizarse en una palabra, frente y contra los otros [el «yo está condenado a la libertad» y los «otros son el infierno» según la definición sartriana del individualismo]. El existencialismo parte del individuo solo y le enfrenta consigo mismo: de aquí la angustia, de aquí la falta de toda visión no digo esperanzadora, pero ni siquiera histórica del hombre y del mundo. A toda visión existencialista le falta el devenir; no hay futuro, ni optimista ni pesimista, no hay porvenir radiante ni catástrofe en lontananza para el existencialista, porque el existencialista está solo.

De aquí también que una sublimación del individualismo pueda traducirse en actitudes de dominación para los otros. Si el infierno son los otros, es decir, si radicalizamos esta posición, yo no veo por qué no he de destruir a los otros.

Quizás el racionalismo, o mejor los modos de conciencia basados en el individualismo racionalista, entren en crisis desde el momento en que los procesos reales del mundo objetivo no pudieron ya ser captados, interpretados ni mucho menos controlados o dirigidos, por ese modo de pensar que llamamos racionalismo y que, paradójicamente, se encuentra en el origen de todo el proceso.

El problema, entonces, desde el punto de vista metodológico, se podría plantear de otra manera: hay dos procesos, dos historias diferentes que conviene especificar: de un lado podemos describir la historia de una conciencia filosófica, o de una conciencia del hombre que

se materializa al nivel conceptual; del otro lado, la historia de una realidad exterior a esta conciencia, que podemos llamar realidad objetiva, mundo, universo; y las dos historias se han separado hasta enfrentarse; y como siempre ocurre, la realidad exterior, por llamarla así, ha derrotado un modo de pensar.

Hay que recordar, sin embargo, que fue este modo de pensar el que estuvo en el origen del proceso de la realidad exterior; pero como muy bien ha señalado Goldmann, el movimiento, el proceso, puede y de hecho continúa, a pesar del control del mismo, o de la puesta en marcha del mismo a través de la acción de un grupo (en este caso de un grupo descubridor o productor de una conciencia individualista y racionalista). Efectivamente, la realidad exterior del mundo objetivo continúa «desarrollándose por su cuenta», se trata de esos resultados o realidades «no deseados expresamente por el hombre» y que, sin embargo, aparecen, como ha señalado Luckacs. El grupo social, la conciencia, la filosofía que se encuentran en el origen de un proceso, incluso que lo determinan, no pueden controlarlo indefinidamente..., y también por esto, la historia es movimiento, y también por esto la historia no puede tener fin.

Sociológicamente, la crisis del individualismo, de origen renacentista y de conceptualización ilustrada, significa que las fuerzas de producción desencadenadas por el racionalismo han producido y están produciendo una serie de relaciones de producción que se oponen, que destrozan incluso, al racionalismo. El hijo se rebela contra el padre, el irracionalismo se rebela contra el racionalismo.

Naturalmente que, a partir de esta sencilla constatación, las respuestas pueden ser tan variadas como variadas sean las visiones históricas del grupo o de los individuos que elaboran las respuestas. (La que he escogido para el presente estudio viene directamente de Lukacs y ha sido estudiada por Goldmann (2) en algunos de sus trabajos; pero no he olvidado tampoco las obras de Max Weber, C. Wrigh Mills y Karel Kosik, que yo considero como «clásicas».)

Para empezar, se trata de afirmar que toda significación auténticamente explicativa reside en el sujeto transindividual, o lo que es lo mismo, «la vida social e histórica es un conjunto estructurado de comportamientos individuales que actúan a partir de su propia racionalidad»; para Goldmann, toda estructura de comportamiento, toda praxis humana, consiste en una búsqueda de respuestas unitarias. Ante la vida real, exterior, surge la conciencia de un desequilibrio —que se

(2) Me refiero sobre todo a sus dos obras más conocidas, *Le Dieu caché* y *Pour une Sociologie du roman*.

efectúa o que ocurre, por ejemplo, entre el proceso exterior y la conciencia del grupo que lo contempla o sufre—; esta conciencia de desequilibrio produce un comportamiento, una respuesta, que, al nivel de la praxis, materializa una conciencia transindividual. Los grupos tienden siempre a buscar un equilibrio que no existe todavía, o a restablecer un equilibrio que, en principio, existió con anterioridad a su deterioración o destrucción, o a la conciencia de su deterioración o destrucción por parte de los grupos.

A partir de este apresurado y apretado resumen, podremos comprender fácilmente que el problema de la conciencia individual queda englobado en una entidad superior, y superior porque lo explica, totaliza y significa.

Ante la creación cultural, ante la producción artística y literaria, la respuesta del sociólogo lukacsiano o marxistahegeliano, para apurar la posición o para beber en sus primeras fuentes, se opone a toda interpretación, a toda crítica que, basándose en el racionalismo individualista, trata de encontrar la significación del hecho literario o artístico en la conciencia individual.

Claro es que la nueva crítica, así propugnada, se apoya en la razón dialéctica, pero lo que yo intento en este trabajo es radicalizar esta posición en una primera conclusión que se apoya en las dos premisas siguientes:

a) Sabemos ya, en el campo de la filosofía, que la razón dialéctica supera, asume y engloba, a la llamada razón cartesiana.

b) Sabemos también que toda significación en el campo de la vida cultural reside en un sujeto transindividual o colectivo.

De aquí, me parece, hay que concluir que cualquier clase de estudio, comprensión o explicación de una obra cultural ha de hacerse a partir de las posiciones epistemológicas del materialismo histórico y dialéctico, o, si se quiere, para seguir la terminología goldmanniana, a partir del estructuralismo genético e histórico.

Goldmann ha demostrado ya que el estructuralismo genético ha permitido, a partir de Lukacs, el descubrimiento y descripción de ese sujeto transindividual que llamamos conciencia colectiva y que, con más o menos rigor, materializa sus estructuras categoriales o sus modos de pensar (o sus modos de relacionar, según mi terminología) en las obras artísticas y literarias. (Ni que decir tiene que nos ceñimos al campo cultural con toda intención, pero que lo mismo ocurre en los campos filosóficos, científicos, políticos, etc.)

II

A partir de este planteamiento, el camino a seguir podría venir constituido por una doble demostración:

a) Demostrar la quiebra del racionalismo cartesiano tradicional, y

b) demostrar la quiebra de las críticas artísticas y literarias basadas en el sujeto individual.

Pero, desgraciadamente, mis fuerzas no me permiten ni siquiera esbozar la historia de esta doble quiebra (quiebra del racionalismo e insuficiencias de las críticas «cartesianas»). Las líneas que siguen constituyen simplemente algunas observaciones sobre la cuestión; cuestión, subrayo, que me parece esencial si queremos avanzar por la ruta abierta por Marx.

Las dificultades de un estudio semejante no residen solamente en el esfuerzo requerido para tal objeto, esfuerzo considerable, sin duda; residen también en el modo de pensar, o en los hábitos del pensamiento universitarios o intelectuales que dominan en nuestros días en el ámbito cultural. Asistimos aún al desarrollo de las escuelas psicológicas o personalistas que, a partir de los estudios de Freud, dominan una gran parte de la «inteligencia»; vemos también, aunque con menos pujanza que hace unos años, el triunfo aparente de un estructuralismo no genético y hasta ahistórico (cuando no francamente antihistórico) que ha hecho sus pruebas en lingüística, pero que se muestra impotente ante la sociología y ante la historia. Súmense a esta situación las tradicionales escuelas espiritualistas o idealistas, y las mecanicistas o materialistas, escuelas que de un modo o de otro continúan subsistiendo, aunque no floreciendo precisamente.

La batalla, pues, y, dadas las fuerzas en presencia, es algo más que una batalla y se asemeja mucho a una revolución, aunque comenzada hace un siglo por Marx, no ha terminado aún; y no ha podido terminar porque no se han conquistado todavía, o muy precariamente, las posiciones o los poderes que creo indispensables y urgentes.

Por estas razones, además de mis insuficiencias, la batalla entablada por los últimos escritos de Goldmann ha de ser larga y dura, aunque no dudosa, porque el fracaso del hombre del Renacimiento, del hombre de cualidades racionalistas es un hecho que sólo pide constatación, que no necesita, en un primer momento, ninguna clase de interpretación ni de demostración.

Decir que la sociedad, nuestra sociedad, está en crisis es ya una verdad que admiten hasta los más fanáticos de los gobernantes, el

problema se plantea a partir precisamente de esta constatación: hay que saber qué es lo que está en crisis; porque, si bien es verdad que la acumulación económica, por ejemplo, produce la alienación y la cosificación del hombre de nuestra sociedad, no es menos cierto que, si radicalizamos esta primera constatación de nuestro ejemplo, tendremos que poner en duda, para empezar, los modos de pensar, la tabla de valores que inspiraron este proceso económico. Y no es verdad que el reconocimiento de ciertas insuficiencias, de ciertos fracasos y hasta de las crisis internas en el sistema económico actual, lleven a los que esto reconocen a renunciar a un sistema de valores viejo de tres o cuatro siglos. Que un ministro francés de nuestros días (1970) propugne una «nueva sociedad» no quiere decir que ponga en duda todo un universo de valores, ideales, etc., heredado e institucionalizado, sino, y simplemente, que reconoce las insuficiencias de un sistema, y sobre todo que cree firmemente en el perfeccionamiento del mismo. La misma situación de «duda», por llamarla así, se da en los países llamados socialistas: basta recordar el mensaje de nuevo año del nuevo dirigente polaco, que en pleno 1970 propugna «una mayor comprensión entre la sociedad y el gobierno popular», dos términos, como se ve, que nunca pueden ser antagónicos si no significaran lo que evidentemente significan.

En este punto, me parece, se centra todo el problema: la línea divisoria entre, como dirían algunos, revisionismo y revolución consiste en aceptar o no aceptar un sistema de valores, sobre todo en el caso, como ocurre en la realidad, de encontrarse estos valores institucionalizados. En el primer caso, en el de la aceptación, los más avisados o los más «realistas» tratan de perfeccionar lo heredado, de adaptarlo, de reformarlo también. En el segundo caso, la no aceptación de los valores implica una crítica de los mismos, pero crítica que dialécticamente sólo puede hacerse desde o a partir de una nueva tabla de valores, y que de ninguna manera ha de basarse únicamente en una simple repulsa romántica de lo existente, en una pura negación sin mañana, en una ruptura ultrarromántica y condenada al nihilismo.

Una demostración de las insuficiencias, primero, y de la quiebra, finalmente, del racionalismo tradicional, habría que construirla a partir de la producción filosófica occidental, en la dirección señalada ya por Lukacs, en su *Asalto a la razón*, pero con un contenido diferente; porque, finalmente, lo que Lukacs demuestra en este libro es el abuso y el mal uso de la razón tradicional, sin que su superación o totalización aparezca de una manera clara. Un ejemplo: Lukacs *demuestra* muy bien todo el irracionalismo que se encierra en algunas posiciones de un filósofo como Nietzsche y de esta demostración

deduce fácilmente que en el gran filósofo alemán se encontraban ya los gérmenes del nazismo; sin embargo, y con todos los respetos debidos al gran filósofo húngaro, creo que el planteamiento debía ser otro: sin negar las descripciones y las demostraciones de Lukacs, se trata, ante todo, de intentar su *comprensión* (en el sentido goldmanniano del término, es decir, «poner en claro la estructura inmanente del objeto estudiado») y después y sólo después, intentar su *explicación* (también en el sentido goldmanniano, es decir, en «la inserción de la comprensión ya descubierta en otra estructura englobante e inmediata»). Veríamos así, en el caso de Nietzsche, que su posición filosófica se explica a partir de una crisis; comprobaríamos también que su irracionalismo no es más que una especie de sublimación del racionalismo heredado.

Naturalmente que Lukacs, de una manera general, tiene razón en su obra: la razón ha sido avasallada, destruida (su libro se titula *Die Zertörung der Vernunft),* pero lo que nos falta, lo que me parece urgente o más significativo, es la descripción de las limitaciones de esta *Vernunft,* aún más, habría que saber si esta *Vernunft* no es más que la razón discursiva que viene del Siglo de las Luces y que ciertos tratadistas alemanes llaman *Verstand,* por oposición a la razón auténtica o esencialmente dialéctica o *Vernunft* (en castellano, la *Verstand* correspondería a juicio, seso, buen sentido, etc., y la *Vernunft,* a razón).

Los filósofos estudiados por Lukacs en su obra: Nietzsche, «fundador del irracionalismo», Kierkegaard, Dilthey, Simmel, Heidegger, etcétera, son ante todo «racionalistas», y si llegan al irracionalismo, lo hacen «racionalmente», es decir, ejercitando, apurando, quizás radicalizando la razón que les mueve; con lo que se puede afirmar que el irracionalismo no es más que una demostración práctica, al nivel conceptual de la filosofía, del fracaso de un racionalismo.

Aunque no es éste el lugar más aparente para hacerlo, conviene añadir que Lukacs, siguiendo en esto a Marx, se considera heredero del Siglo de las Luces, o, en todo caso, incurso en el proceso filosófico iniciado con las Luces; hay que señalar también que tanto Marx como Lukacs consideran a Hegel como hijo de la Revolución francesa, lo que les impide a ambos —terrible hipótesis— prescindir por completo del racionalismo cartesiano, aunque Marx sobre todo señala ya las limitaciones del mismo e incluso la manera de superarlo en sus *Tesis sobre Feuerbach.* Y si hasta los pensadores marxistas encuentran dificultades para romper con el racionalismo tradicional, ¡que será de los que no son marxistas ni hegelianos..., sino todo lo contrario!

Al nivel no exactamente conceptual, sino teórico, el fracaso del individualismo racionalista se traduce sobre todo por una ruptura entre el individuo y el universo. En el terreno de la novela yo he escrito en otra parte (3), con el título de «La Novela suicidada», cómo las posiciones de un Gide, de un Valéry, de una cierta corriente novelesca antirrealista española de los años 30 de nuestro siglo, intentaban, todos, romper cualquier clase de relación entre mundo, realidad, universo, etc., y el yo, pensamiento, conciencia individual, etcétera. El resultado no era solamente irracional —el irracionalismo es una respuesta conceptual ante el problema de la quiebra del racionalismo—, sino también destructivo, ya que se destruía un género literario bien caracterizado históricamente, como el de la novela.

En ambos casos, en el del irracionalismo conceptual al nivel de la filosofía, y en el de la destrucción de un género literario al nivel no conceptual de la novela, el pecado es el mismo o, si se quiere, la significación es la misma: se trata de un modo de pensar antidialéctico (ideológico en el peor sentido del término). Y en este doble caso, al que hacemos referencia, las estructuras categoriales que inspiran las obras filosóficas o las de un crítico literario, incluso las de un novelista, son siempre las mismas, son siempre idénticas.

Este fracaso de un modo de relacionar o de pensar, basado en una serie de valores que hemos llamado racionalismo, porque los engloba, o engloba a toda la serie, ha de traducirse y materializarse también a todos los niveles de la praxis social: irracionalismo filosófico, esteticismo antirrealista, nazismo, etc., no son más que estructuras de comportamiento de una misma estructura categorial que se materializa; no son más que respuestas ante una realidad objetiva, exterior, que pone en peligro, que desequilibra exactamente una conciencia colectiva, y esta conciencia reacciona a través de la actividad de los grupos sociales que inspira, y por medio de la praxis, en apariencia, personal, de sus representantes más conscientes. (Y por esto tiene razón Lukacs, a pesar de todo, y a pesar del stalinismo de su obra, cuand oestudia en paralelo la aparición del irracionalismo y del nazismo.)

Claro que no todo puede ser tan simple como queda escrito, que han de existir una multiplicidad de estructuras mediadoras y hasta determinantes, cuya explicitación requeriría, cuando menos, un estudio completo del proceso. Pero como queda escrito más arriba, sólo trato de pergeñar algunas observaciones que creo esclarecedoras, y no de trazar, ni siquiera, las líneas de un movimiento histórico que todos

(3) *Teoría y praxis de la novela*. París, Ed. Hispanoamericana, 1970.

estamos sufriendo o en el que todos nos encontramos sumergidos (ya que no todos lo *sufren).*

En el camino del esclarecimiento, uno de los pensadores más avanzados me parece Lucien Goldmann, porque sólo Goldmann —aunque solamente en algunos de sus últimos escritos— parece poner en duda esa línea, tan querida de Lukacs, que une el Siglo de las Luces con el pensamiento dialéctico; solamente Goldmann señala ya de una manera clara el rompimiento irreversible entre la *Verstrand* ilustrada y la *Vernunft* dialéctica. Y, sin embargo, creo que en la misma *Fenomenología del espíritu,* de Hegel, existe ya esta óptica, esta división, aunque, quizás debido a la formulación estrictamente idealista del problema, la cuestión no ha podido ser resuelta aún. Efectivamente, para Hegel se trataba, pura y simplemente, de encarnaciones o materializaciones del espíritu, con lo que subraya idealmente los puntos de unión y no se destacan suficientemente los puntos de separación, y no hay que olvidar que, si toda frontera une, toda frontera separa.

III

Si nos centramos ahora sobre lo cultural, artístico y literario, el camino a seguir no es menos gigantesco que el que he señalado en los párrafos que anteceden. Sin duda, la explicitación de la crisis del racionalismo, que continuamos llamando cartesiano por comodidad, implica ya la explicitación de las crisis de las escuelas críticas; pero en este caso, las resistencias que hay que vencer pueden ser incluso mayores o más fuertes que las que pueden oponer los filósofos o las escuelas conceptualmente filosóficas.

Esto es así porque, en el campo conceptual, la conquista de un solo baluarte puede permitir la toma de la fortaleza entera (el rigor de la estructuración conceptual determina una cierta rigidez en los elementos que componen la estructura entera; su defensa es así más organizada, más contundente, pero todos y cada uno de los elementos conceptuales estructurados constituyen también todas y cada una de las puertas por las que se puede entrar y conquistar la casa).

Con las escuelas críticas no ocurre así; su materialización se hace sobre todo en el terreno del ensayo; su rigor conceptual, cuando existe, está exento de toda rigidez; en este caso, y para seguir con la metáfora militar, la conquista de una muralla no implica la toma de la fortaleza. Todo ensayo suele acomodarse muy bien con su contrario.

Culturalmente, sólo la demostración puede acarrear la ruina del enemigo. Por eso, la construcción de una serie de reglas metodológicas es tan importante como la metodología misma; no nos hallamos ante una batalla entre dos epistemologías únicamente, sino también ante dos praxis que obligatoriamente se contradicen, hasta el punto de luchar entre sí.

Por ejemplo: ante un estructuralismo de origen lingüístico que ha hecho sus pruebas, que ha resuelto brillantemente intrincados problemas, pero que sólo, y en el mejor de los casos, puede resolver las cuestiones al nivel sincrónico, la única manera de superarlo consiste en demostrar *prácticamente* el valor significativo de la investigación al nivel diacrónico.

En este punto, ni Lukacs ni Goldmann parecen haberse preocupado demasiado por el problema de la construcción de reglas metodológicas; Goldmann expone una serie de métodos, aplicados, por él o por su grupo, a diferentes obras literarias, sin que la descripción exacta del método aparezca nunca; Goldmann estructura también una serie de reglas sobre el análisis *(decoupage)* del texto, pero su esfuerzo estaba dirigido sobre todo a la demostración y aplicación de una posición epistemológica (esfuerzo, conviene decirlo cuanto antes, más importante o más urgente, al menos, que el que yo recabo en estas líneas).

La situación últimamente ha cambiado, y aun ha mejorado hasta cierto punto. Hoy dia poseemos ya, gracias a Lukacs y a Goldmann, un caudal de textos no despreciable a la hora de deducir y construir una teoría epistemológica. Ahora podemos ya, y gracias sobre todo a los dos libros trágicamente póstumos de Goldmann (4), elaborar lo que tradicionalmente se ha llamado un sistema, y que en el caso que nos ocupa sería, debía ser, un *Tratado de estructuralismo genético.* Incluso hay más, a través de la obra de estos dos pensadores, creo que ha llegado la hora de trazar las líneas generales de un materialismo histórico y dialéctico, al más puro nivel epistemológico. (Quizás habría que añadir aquí la obra fundamental de Karel Kosik, titulada *La Dialéctica del concreto.)*

Pero, si todo esto es ya posible, a la hora de construir una sociología de la cultura, que se quiere nueva (es decir, estructuralista genética y dialéctica), tales posibilidades no son de ninguna manera determinantes, en el sentido de suficientes. Si es verdad, como dice la revolucionaria sabiduría popular, que el movimiento se demuestra

(4) *Marxisme et Sciences Humaines. Paris, Gallimard, 1971,* y *Structures mentales et creation culturelle.* Paris, Athropos, 1971.

andando, la nueva sociología ha de demostrarse prácticamente. Se me puede replicar a este respecto que los trabajos de Lukacs y de Goldmann sobre arte y literatura son ya una demostración práctica, una auténtica y nueva sociología. Sin duda, en estos trabajos se encuentra ya una praxis de las nuevas teorías, pero, sin duda también, nos encontramos ante un principio de demostración, ante un comienzo que, en el mejor de los casos, sólo ha logrado conquistar un número muy pequeño, digamos, de universitarios. Lo que falta, finalmente, es un tratado de sociología, tratado que, según mi modo de pensar, no puede deducirse, desgraciadamente, de la ingente *Estética* de Lukacs.

El problema, creo, reside en la falta de una metodología (tomo aquí metodología en su acepción restringida de colección de reglas metodológicas o prácticas). Efectivamente, y como veremos a continuación, si el sujeto activo de toda creación cultural es transindividual, los estudios a este respecto —y siempre en el campo no conceptual de la cultura—, han de ser por fuerza generales, masivos, cuantitativamente importantes..., es decir, que el análisis, comprensión y explicación de un solo autor, por importante que sea, sólo puede constituir en el mejor de los casos, una aproximación (o si el estudio general y masivo se encuentra ya efectuado, una demostración explicativa más). Claro está que en este punto, la labor de equipo parece necesaria, y que la tarea de un solo investigador parece condenada de antemano a la aproximación, a la cala.

Hay además el peligro, cuando estudiamos un solo autor, de caer en una interpretación más de persona, con lo que las escuelas psicológicas vuelven por sus fueros. (Y esto ocurre así, porque la nueva sociología estructuralista y genética ha de aplicar sus esfuerzos sobre todo a las estructuras *más* englobantes, *más* totalizantes, es decir, *más* explicativas y ricas de significación). Un ejemplo de lo que digo lo constituye el *Pascal*, de Goldmann: a pesar del ingente esfuerzo, a pesar del profundo estudio, a pesar, incluso, de haber descubierto la verdadera estructura explicativa de *Les pensées* pascalianos, el autor sólo pudo aplicar su descubrimiento a Racine, y en parte a Corneille; pero no hay que olvidar que, si una estructura categorial es verdaderamente explicativa, es decir, si es verdaderamente una estructura categorial, ésta ha de totalizar explicativamente corrientes enteras de pensamiento, hombres y obras: único modo también de demostrar prácticamente el valor de la nueva sociología.

Si el que quiere lo más quiere lo menos, el que puede lo más también puede lo menos, y la significación de un Dickens, de un

Flaubert, de un Pérez Galdós, ha de ser mucho más convincente si esta significación nueva explica también las corrientes, en este caso novelescas, que se materializaron en las sin duda importantes obras de los autores citados. Observemos de paso que la crítica o la sociología tradicional operaría de una manera completamente diferente y aun opuesta: explicaría un autor, el mejor según la crítica, y a través de él explicaría una producción entera, una corriente, una tendencia, incluso un momento de la cultura de un pueblo. La nueva sociología opera a la inversa (aunque no exactamente a la inversa): tendrá en cuenta la producción, la tendencia, el momento cultural y también la obra importante; después, intentará deducir y construir una estructura categorial englobante de todo lo que se tiene en cuenta y estudia, estructura categorial explicativa también de la tendencia, de la corriente, de la obra importante y del momento cultural.

Para la nueva sociología no se trata de oponer *su* interpretación de tal o cual autor, de tal o cual obra, sino de encontrar y de describir la historia de una serie de estructuras categoriales que permitieron, mediaron o determinaron, la materialización de tal o cual obra, a través de la praxis de tal o cual autor. Cuando Goldmann reclamaba, ya por los años sesenta, una tipología de visiones del mundo, se refería ya a esta labor, a esta sociología que está aún por construir.

Un *Balzac* más, un *Pérez Galdós* más, un *Joyce* más, no pueden garantizarnos, a pesar de ejemplarizarnos, la existencia de la nueva sociología. No hay autor, por genial que sea, no hay obra artística o literaria, por rica y estéticamente bella que sea, que no constituya una parte, solamente una parte, del todo que la nueva sociología intenta describir, descubrir, explicitar.

No propugno yo, sin embargo, una totalización explicativa de la cultura, que parece inconcebible de conseguir y también de pensar, pero sí creo conveniente proponer por medio de un ejemplo, que, desgraciadamente, es personal, un camino quizá aprovechable. No hay que olvidar, por otra parte, que toda totalización es relativa, pero esto no quita para que intentemos siempre la *mayor totalización posible*.

Sabido es que toda la historia escrita de la novela del siglo XIX español suele reducirse al estudio de 30 ó 50 autores, sin duda los más importantes (o, más correctamente, entre los que se encuentran, sin duda, los más importantes). Los investigadores literarios sobre la novela española se esfuerzan al filo de los años, por completar los estudios de estos 30 ó 50 autores. Cada año nos trae su cosecha

de *Pérez Galdós*, por ejemplo; y cada año el nuevo libro sobre Pérez Galdós suele ser más rico, más completo que el libro del año anterior. Se trata, para los autores de estos estudios de mi ejemplo, de completar una interpretación y de completarla en dos direcciones complementarias: por un lado, se sigue acumulando información sobre el novelista y sus obras; por otro lado, se trata, por medio del estudio de las influencias, de hacer coincidir, concentradas en la obra de Pérez Galdós, el mayor número posible de corrientes novelísticas y no novelísticas.

Pero mi experiencia personal, por corta que sea, me ha demostrado que, aun en el mejor de los casos, es decir, en el caso improbable de un Pérez Galdós *completo* (completo siguiendo las dos líneas de estudio e investigación señaladas), la significación de la obra galdosiana quedaría aún por desentrañar, por la sencilla, pero decisiva razón de que, incluso en el estudio más completo, la significación se situaría al nivel de la comprensión del texto, nunca al nivel de la explicación del mismo. Faltaría siempre la descripción de la estructura categorial que medió y determinó a Pérez Galdós y a otros novelistas de su tiempo.

El método de trabajo tenía, pues, que ser cambiado de arriba a abajo; y para empezar construí un catálogo de novelas y novelistas del siglo XIX que, ante mi sorpresa, era mucho más numeroso de lo que yo podía imaginar. Tenía así una producción novelesca que hasta la fecha nadie se había preocupado de recensar (para los estudiosos de influencias, les diré que aun los mejor informados se han olvidado de autores y obras quizás decisivos, según su óptica). Por otra parte, emprendí una serie de análisis sociopolíticos sobre la historia española del siglo XIX. A partir de aquí, aunque es prematuro hablar de resultados, pude ya deducir algunas conclusiones generales y que se quieren totalizantes, que no son más que estructuras categoriales, englobantes y explicativas por tanto, *también* de la producción novelesca recensada, entre cuya producción y como sus mejores representantes se encuentran esos 30 ó 50 autores novelistas estudiados por los manuales y, sobre todo, por los investigadores.

(A este trabajo, aún no concluido, se le podrá reprochar muchas e inevitables faltas o carencias, pero hasta la fecha constituye el único estudio totalizante de la novela española decimonónica.)

Creo y, para volver, espero que por última vez, al ejemplo personal propuesto más arriba, que la nueva sociología no puede operar de otra manera en el caso de la novela española del siglo XIX español: de nada hubiera servido un Pérez Galdós *más* (existen *algunos* que yo sería incapaz de superar), pero el descubrimiento de una nueva

explicación —operando siempre por niveles explicativos colindantes y cada vez más englobantes y totalizantes— me ha permitido y me permitirá alcanzar la significación.

Hay, pues, como primera conclusión a estas líneas, o mejor, como primera hipótesis, que intentar sobre todo el estudio de las corrientes socioculturales, de las producciones artísticas o literarias, sin evitar, pero sin privilegiar de ninguna manera, los estudios sobre un autor o sobre una obra, por importantes y ricas que sean. Y en este sentido, los ensayos de un Lukacs sobre Balzac, o de un Goldmann sobre el teatro de Genet, sólo pueden servirnos de orientación o de experiencia, desde luego no concluyentes.

El estudio de las corrientes socioculturales y el estudio de la producción cultural ha de doblarse de un utillaje metodológico que convendría afinar cuanto antes y que falta aún. En este sentido, sólo epistemológicamente existe la nueva sociología.

Sólo epistemológicamente, en el terreno conceptual de la filosofía del conocimiento, la crisis del individualismo cartesiano parece, en parte, superada o a punto de superación. Sociológicamente, en cambio, en el terreno de la praxis metodológica, las escuelas críticas de arte y de literatura que existen en nuestra cultura actual no han sido superadas aún.

Por eso creo que es en el problema del sujeto (que también es objeto) donde debe comenzar la discusión.

IV

Racionalismo tradicional y escuelas de crítica, a pesar de su variedad, están de acuerdo en un punto: el sujeto es el individuo; el individuo es todo: el creador de toda cultura, de toda praxis social, etcétera. Para la filosofía que hunde sus raíces en el *cogito* cartesiano y que se desarrolla en el Siglo de las Luces, el problema se radicaliza o se sublima hasta alcanzar el espumoso punto del irracionalismo, digamos, moderno. A punto de morir —es una manera de hablar— el racionalismo individualista ha encontrado en el psicoanálisis de Freud una nueva respuesta individual al comportamiento social. (Quizás habría que interpretar la obra freudiana como de origen racionalista puro, ya que lo que se propone Freud es racionalizar por medio de un método terapéutico el irracionalismo individualista, para así retransformarlo al racionalismo que ha perdido.)

Goldmann ha señalado muy bien los parecidos y las diferencias entre una parte, el pensamiento de un Hegel, de un Marx, de un

Lukacs, de un Piaget, y de otra parte, de un Freud: la diferencia fundamental y determinante, que es lo único que nos interesa señalar en este estudio, reside en el sujeto, que, para Freud, sólo puede ser individual; como escribe el mismo Goldmann: «Es un hecho que los análisis freudianos de la creación cultural son una especie de transposición rigurosa y apenas modificada en algunos puntos secundarios, de los análisis del comportamiento individual y de la líbido individual.»

Si hay que hacer hincapié en los resultados del psicoanálisis, es por la sencilla razón de que Freud y todos los freudianos que de él derivan, ortodoxa o heterodoxamente, determinan hoy una buena parte del quehacer crítico y hasta sociológico de nuestro tiempo. Estas escuelas y estos críticos defienden así la herencia sagrada constituida por el racionalismo individual.

En el polo opuesto a estas corrientes se encuentran los estructuralismos no genéticos, que llegan hasta negar toda clase de actividad significativa al ser humano, ya sea como individuo, ya sea como colectividad. Un Levi-Strauss, por ejemplo, sostiene que «le but dernier des sciences humaines n'est pas de constituer l'homme mais de le dissoudre»; por su parte, otra de los más conspicuos representantes de este estructuralismo antidialéctico, como Foucault, llega a decir que la razón analítica que se expresa a través del método estructuralista «est incompatible avec l'humanisme».

Ante la creación cultural, quizá pura y simplemente ante la cultura, las dos posiciones extremas del momento pueden radicalizarse de la siguiente manera: el individuo lo es todo, de los freudianos; o el individuo no es nada, de los estructuralistas no genéticos. Sin duda esta radicalización es demasiado abstracta, con ella se pierden las innumerables posiciones más o menos intermedias, pero, con todo, psicoanalistas personalistas o estructuralistas antihumanistas nos van a permitir explicitar con relación a los mismos la posición del estructuralismo genético.

Comenzaremos por una apreciación general sobre la libertad del hombre, a fin de evitar falsas interpretaciones. Según expone Marx en sus once tesis sobre el materialismo feurbachiano y según comenta Goldmann en algunos de sus escritos, la posición del materialismo dialéctico puede sintetizarse de la siguiente manera: el hombre no es completamente libre ni completamente determinado; cada individuo se mueve mediado por las circunstancias, pero es capaz, por su actividad, de cambiar las mismas circunstancias que lo determinan. Es, pues, a través de la praxis como el hombre conquista su libertad. Sin duda toda praxis no es más que una respuesta al nivel

práctico, derivada de una conciencia rigurosamente determinada por las circunstancias, pero al materializarse en praxis esta conciencia, las circunstancias determinantes de la misma resultan afectadas, aunque nunca definitivamente, puesto que no hay que olvidar que la realidad exterior, objetiva, va a seguir desequilibrando su toma de conciencia; no olvidemos tampoco que la praxis humana puede ir más allá o quedarse más acá de la praxis concebida como proyecto teórico en un primer momento.

El individuo no es de ninguna manera el «hombre libre» promulgado por los racionalistas. Pero el hombre no es tampoco ese producto mecánico del materialismo clásico (recordemos el terrible «Der Man ist war isst», de Feuerbach). La solución aportada por el materialismo dialéctico es ante todo una respuesta monista, la primera en la historia de las ideas, a un problema que siempre se había planteado, y nunca resuelto, de forma dualista.

Volvamos ahora a la solución propugnada por el estructuralismo genético: si el hombre es determinado por sus circunstancias, éstas —en el plano de la conciencia— son siempre elaboraciones colectivas o, si se quiere, transindividuales. Al nivel de la praxis, al nivel de las estructuras de comportamiento, el individuo no puede estar ni actuar solo, por dos razones poderosas y rigurosamente complementarias:

1) Toda estructura categorial, todo modo de pensar y de relacionar es y ha sido elaborado por una colectividad. No hay individuo, por genial que sea, capaz de inventar un modo de relacionar, y si lo inventara, su invento sería incomunicable. (Hay que añadir que distingo perfectamente entre «inventar» y «descubrir»; este segundo verbo admite perfectamente el sujeto individual.)

2) Toda praxis es ante todo colectiva, sin que esta afirmación quiera decir ni por un momento que no exista un comportamiento individual; sino que incluso el comportamiento más individual se ajusta, se intenta o se niega a ajustarse a un comportamiento de origen colectivo que le sirve de punto de referencia, de modelo a seguir o de modelo a evitar.

A partir de aquí o supuestos como verdaderos los dos puntos que anteceden, a nadie puede atemorizar el que se admita como colectivo o transindividual el sujeto de toda cultura. No se trata, como veremos más adelante, de negar ningún valor al hombre individualizado, sino, y por el contrario, se trata de *explicarlo* para comprenderlo mejor, se trata de encontrar una significación a su actividad individual, pero

ocurre que toda explicación significativa es transindividual o tiene su origen o su base en la colectividad.

Goldmann apuntaba certeramente que existen una serie de categorías o de valores impensables (en el sentido de inelaborables), para y por el individuo. La categoría, por ejemplo, del devenir puede ser pensada-elaborada por un individuo, pero no la categoría o el valor del futuro, del porvenir, ya que, cuando decimos el «porvenir del hombre», el individuo que piensa esta frase no puede pensar en su personal e individualizado porvenir, que sabe limitado. El porvenir es, pues, una noción de origen colectivo y ha sido pensada y construida colectivamente, pensando colectivamente en el porvenir de la colectividad. No es, pues, un azar, si el existencialismo (y cualquier clase de existencialismo a excepción del cristiano) carece de visión de futuro; ningún racionalismo tradicional radicalizado, puede evitar el escollo y la angustia de la muerte individual; «cuando el hombre muere, muere solo» es una proposición existencialista proferida por Unamuno, pero común a todos los pensadores existencialistas; con esta frase se quiere expresar no solamente la falta de toda clase de futuro individual, sino también la ruptura entre la razón cartesiana y la razón dialéctica, entre el individuo y la colectividad, entre la conciencia individual y la conciencia colectiva.

La muerte del hombre individualizado como final obligado de toda praxis, ha contagiado incluso a ciertos autores que no han profesado el existencialismo como doctrina. Malraux, por ejemplo, en sus novelas, materializa este final, la muerte individual, que por el hecho de existir y de acaecer borra toda significación a la actividad del hombre. En el caso de las novelas de Malraux, la actividad del individuo aparece en un primer momento como significativa, para perder toda significación a la hora de su muerte; pero en el caso de Beckett, la muerte individual parece instalarse desde el principio de sus obras, ya que el hombre carece de toda significación.

Si el hombre muere solo, el acérrimo defensor del individualismo o personalismo acaba siempre por desinteresarse de los demás, por desamarlos o peor aún, por valorar a los demás como un mal («l'enfer sont les autres»). Todo racionalismo cartesiano es así obligatoriamente dualista y se pierde en los inextricables meandros del destino personal, del más allá, de la nada, cuando no cae en el fácil y peligroso dualismo del infierno y de la gloria.

Todo individualismo niega la confraternidad.

El estructuralismo genético no puede negar la existencia de los llamados «destinos personales», más o menos privilegiados, más o

menos excepcionales si se quiere, pero continúa afirmando que la significación de un comportamiento individual ha de residir en el comportamiento colectivo y que a él debe ser referido si queremos explicarlo. Y la explicación es necesaria, ya que la sola comprensión deja fuera, entre otras cosas, la génesis de la obra o de la actividad ya comprendida.

Ante un hecho cultural, ante un texto literario, por ejemplo, la comprensión no es más que la construcción de una estructura inmanente al texto mismo; es un punto, pues, de partida necesario, ineludible para toda investigación, pero insuficiente, porque la totalidad, que no es más que la realidad, se nos escapa. La mera comprensión de un texto no permite alejarnos del texto; toda distanciación es imposible y todo juicio histórico también es imposible. El terror al distanciamiento y juicio históricos suele empujar a más de un crítico a centrar sus investigaciones sobre la lengua del texto, sobre el estilo, sobre la forma, etc., sin comprender que estos estudios implican ya una serie de referencias que se alejan del texto mismo.

No hay duda, pues, de que, incluso en la más depurada actividad o estudio comprensivo, existe una buena parte de actividad o de estudio explicativo, y sin salirnos del texto mismo de nuestro ejemplo, la hermenéutica resultaría constituida por la fusión de las dos actividades o estudios. No hay que olvidar, por otra parte, que lo que propugna Goldmann en este caso preciso es un discurrir, un construir, de estructuras totalizantes colindantes, cada vez más amplias, cada vez más explicativas de la comprensión conseguida en un primer momento.

(Quédese para mejor ocasión la depuración de los dos conceptos, comprensión y explicación, que se aceptan aquí como conceptos operatorios, como auténticas hipótesis de trabajo.

Toda corriente cultural y toda cultura, finalmente, es de producción colectiva, aunque su materialización pueda ser obra colectiva o individual, indistintamente. El problema de la materialización, colectiva o individual, no es esencial, en un primer momento, para la explicitación del hecho cultural o del hecho artístico; basta recordar a este respecto que la misma categoría de objeto artístico posee una catedral que una estatua de Miguel Angel; una pintura rupestre que un cuadro de Velázquez; un romance fronterizo que una novela de Cervantes; una epopeya que un libro de cualquier historiador conocido, etc. (Ya veremos, un poco más lejos, si es posible caracterizar y en qué medida ha de tenerse en cuenta la materialización individual, la materialización a través de la actividad de un individuo.)

Aquí debemos dejar constancia no solamente, como ya queda escrito, de una estructura colectiva creadora de estructuras sociales y colectivas de respuesta, por una parte, y, por otra, de la necesidad de afirmar la categoría de praxis colectiva que tiene todo comportamiento individual; sino también debemos afirmar aquí y desde este momento la importancia de lo que Goldmann entendió por estructura categorial.

V

No vamos a seguir, sin embargo, los textos goldmannianos, *ad pedem litterae;* vamos a resumir libremente el estado del problema.

Tenemos, por una parte, el sujeto transindividual creador de conciencias colectivas, de modos de relacionar o pura y simplemente de cultura; *en* paralelo, sabemos ya o hemos admitido, en hipótesis, que la praxis como estructura de comportamiento es también colectiva (un individuo ajusta o no ajusta su comportamiento al modelo de origen colectivo, etc.). Tratamos ahora de englobar estas dos estructuras en una más amplia, explicativa de las dos y que, pura hipótesis teórica, puede darnos, si la explica, el significado de las dos estructuras que tomamos como punto de partida.

Esta estructura explicativa superior y totalizante es lo que llama Goldmann estructura categorial, y puede ser descrita, en una primera aproximación, como un sistema de valores, categorías, etc., que rige conjuntamente una conciencia colectiva y una praxis colectiva. (Quizás nos estemos apartando un poco del concepto goldmanniano, pero hay que decir cuanto antes que Goldmann no nos dejó ningún texto definitivo sobre esta materia; que creador del concepto, no lo expuso sistemáticamente en ninguno de sus escritos, aunque lo utilizó corriente y constantemente en sus trabajos.)

Esta estructura categorial no sólo rige realmente, determina o media la teoría y la praxis colectivas, sino que también permite al investigador *explicar* conjuntamente, unitariamente, ambas. ¿Nos encontramos ante una pura creación teórica, construida por la necesidad de englobar dos estructuras complementarias, pero específicamente diferentes? Puede ser que sí. Sin embargo, si verdaderamente la explicación aportada por la estructura categorial se revela exacta, la hipótesis se convierte en algo supremo que se llama significación.

Pongamos un ejemplo, y un ejemplo que se quiere más o menos actual: la crisis de las sociedades capitalistas occidentales coincide

con dos corrientes de pensamiento que, en principio, se presentan como antagónicas, pero que en realidad han de ser complementarias: por un lado, el existencialismo angustiado y ateo, o la crispación última de un individualismo que se ve solo y que solo muere; pero, por otro lado, el nacimiento y desarrollo de un estructuralismo no dialéctico, que intenta fijar e inmovilizar ahistóricamente una visión del mundo sin historia, sin devenir.

Ante esta situación, un campeón de la doctrina del reflejo, por ejemplo, *demostraría* que la crisis de la economía occidental se refleja en la crisis del individuo; que la falta de porvenir o de futuro —esto significa crisis— se *refleja* lo más naturalmente del mundo en el desesperado morir del existencialista. Y hasta cierto punto este campeón de nuestro ejemplo tendría razón; pero no es menos cierto que, si una crisis social se refleja frecuentemente en una de sus producciones o modos de pensar de esa misma sociedad en crisis, por otro lado, esa misma sociedad busca permanecer, durar a todo trance, busca inmovilizarse a pesar de los pesares, con tanta más fuerza cuanto mayor sea el peligro de desaparecer; y ante esta conciencia de desequilibrio surge la respuesta de un comportamiento colectivo que busca el equilibrio; en este caso, la permanencia, el durar, el inmovilismo, y así nos encontramos con el estructuralismo ahistórico y, claro está, antidialéctico.

Para el sociólogo estructuralista genético que se enfrentara con nuestro ejemplo, el problema consistiría finalmente, pero también concretamente, en el descubrimiento o construcción —a este nivel, quizá sean una y misma cosa— de una estructura categorial capaz de explicar conjuntamente dos corrientes culturales que, en principio, son contradictorias entre sí. Tal estructura categorial nos daría la significación del existencialismo y del estructuralismo ahistórico, sería tan totalizante, que su explicación lograría abarcar dos fenómenos contrapuestos y no sólo abarcar, englobándolos, sino explicándolos a partir de una y sola estructura explicativa. Lograría también dilucidar una contradicción que no es aparente, pero que ha de pertenecer a una sola y única estructura social, y así explicaría la existencia de la contradicción y también la posibilidad de superarla.

A esta altura, las escuelas metodológicas existentes, todas las corrientes críticas que de un modo o de otro han estudiado y estudian el problema y el proceso de la creación cultural no pueden, no han podido (no podrán) dar ninguna respuesta auténticamente explicativa ni llegar al descubrimiento y construcción de una estructura categorial. La razón es muy simple: no hay ninguna escuela que haya ad-

mitido la existencia del sujeto colectivo o transindividual como sujeto de la historia. Solamente y una vez la línea del pensamiento que parte de Hegel y llega a Goldmann, ha logrado romper con el racionalismo individualista tradicional y abrir nuevas fronteras al problema de la cultura.

Si las escuelas más o menos modernas, pero tradicionalmente «cartesianas», no han llegado al sujeto transindividual, tampoco podrán «llegar» a la estructura categorial significativa, que solamente ha sido creada para explicar esta actividad colectiva y que, para colmo de dificultades, no es ni puede ser una estructura inmóvil, dada una vez y para siempre, sino una estructura cambiante, histórica, perfeccionable, completable, corregible, válida para un solo momento y un solo lugar, pero válida hasta nueva orden, válida hasta el descubrimiento de otra estructura, si existe, más explicativa aún; estructura, en fin, como puede fácilmente comprenderse, que jamás aceptarán los estructuralistas ahistóricos.

Goldmann llega a esta estructura categorial a partir de las estructuras explicativas que explican y engloban la comprensión de una obra; estas estructuras explicativas nos traducen en su totalización, y en un primer momento, la génesis de la obra estudiada y cuya comprensión ya poseemos. Ni que decir tiene que, aunque aceptamos esta posición, no podemos aún poner en claro el camino investigador que conduce a la creación y descubrimiento de una estructura categorial. Según Goldmann, se trata de operar por medio de hipótesis sucesivas que se van corrigiendo a medida que se aplican a la realidad estudiada. Pero creemos que aún es pronto, ya que faltan demostraciones para aceptar sin crítica y, sobre todo, para explicitar completamente esta posición.

Hay además otros obstáculos que, aunque no voy a enumerar aquí, se refieren siempre, como queda señalado más arriba, al carácter específico de «corriente colectiva» que debemos estudiar y que, por lo mismo, ha de presentar un terreno más accidentado que el que presenta la investigación sobre un solo autor o un solo texto.

Conciencia colectiva y praxis, estructuras de comportamiento, ambos conceptos, tienen en su origen un solo sujeto colectivo: tal es, de momento, la verdadera y más prometedora afirmación del estructuralismo dialéctico y genético.

VI

Un problema que urge resolver, o por lo menos plantear, es el del individuo, personal, con destino individual, creador, a su nivel, de

cultura, autor, escritor o artista de una obra que nos traduce, en el peor de los casos, una conciencia colectiva.

Ante todo hay que dejar a salvo y aparte el comportamiento individual determinado o inspirado por pulsiones libidinales o, como descubrió Freud, un comportamiento cuya acción obedece al inconsciente. En este terreno, los psicoanalistas tienen la palabra, a ellos les toca esclarecer el proceso y determinar la «significación», siempre individualizada, de tales acciones. Sin embargo, conviene advertir cuanto antes que la puesta en claro de una actividad o comportamiento basados en los impulsos libidinales del inconsciente no sólo no puede constituir un objeto de estudio para la sociología, sino que su significación no puede ser de ninguna manera explicativa, es decir, no puede constituir una auténtica significación. Las técnicas psicoanalíticas sólo logran, en el mejor de los casos, llegar a la comprensión del paciente, y así, curarlo; pero el psicoanálisis ha de detenerse en la comprensión, ya que la explicación, es decir, la inserción de la comprensión alcanzada en una estructura más amplia, más explicativa, no le sirve absolutamente para nada, carece de significación psicológica, está fuera del objeto investigado, ya no es objeto.

El psicoanálisis nace, se desarrolla y muere, o alcanza sus últimos límites, en las estrechas fronteras del objeto estudiado: en el consciente y en el subconsciente del individuo aislado, objetivado, para su estudio, para su análisis, para su curación.

Comprendo muy bien que no se puede rechazar en unas líneas los brillantes trabajos de las escuelas psicoanalíticas, pero hay que sostener que estas aportaciones quedan irremediablemente fuera del campo sociológico. Goldmann asegura, refiriéndose a las teorías de Freud: «Si cependant du *ça*, du *Moi* et du *Surmoi* individuels nous passons aux faits *historiques* ... il n'est plus possible de saisir de manière scientifique et positive ni la nature, ni la génèse, ni la signification des faits, si ce n'est pas par rapport aux sujets transindividuels, collectifs, qui les ont crées et qui continuent à les transformer». El campo queda así rigurosamente delimitado, aunque, como veremos a continuación, quizás tengamos que volver más de una vez a pedir ayuda a Freud.

(Habría mucho que decir, con respecto a algunos de los descubrimientos del psicoanálisis freudiano; podríamos sostener, por ejemplo, que no es histórico, en el sentido de que no puede tomar en cuenta el origen, obligatoriamente social y colectivo de los complejos. El complejo de Edipo, por referirnos a uno de los más vulgariza-

dos, sólo es operativo en una sociedad de características determinadas, sociedad que ha tenido un origen, un desarrollo y que puede tener un fin. No hay duda de que la humanidad ha vivido muchos años sin la organización familiar que conocemos todos, es decir, que aún perdura, y en el seno de la cual, y sólo en su seno, son posibles los conflictos que intenta describir el complejo al que hacemos referencia. Tampoco hay que señalar el abuso «cultural» que consiste en utilizar nombres o títulos de obras literarias para conceptos que a lo mejor no tienen mucho que ver con estos nombres u obras utilizadas; como decía y gustaba de repetir Goldmann en sus cursos: «El Edipo que nos describe Sófocles no posee ningún complejo». De la misma manera, si pensamos en una sociedad matriarcal, el complejo de castración de la mujer pierde todo su significado, etc.)

Sociología y psicoanálisis están, en principio bien delimitados, aunque, como queda escrito, quizá tengamos que pedir ayuda a Freud más de una vez. Efectivamente, si todo sujeto de obra cultural es colectivo, nos queda por esclarecer el, digamos, *status* del autor, individuo, como un quehacer que en un primer momento parece tener mucho de personal. Naturalmente que la significación de una obra como el *Quijote* no puede encontrarse en el autor individual llamado Cervantes; a mayor abundamiento, cualquier obra literaria o artística, por rica y genial que sea, puede haber llegado hasta nosotros sin nombre de autor, sin que por ello su significación se nos escape, o sin que la ignorancia del nombre del autor pueda impedirnos encontrar su significación. Vemos así que, desconsoladoramente para muchos, ni siquiera el nombre del autor es necesario para la comprensión de un texto ni para su explicación última, en la obligada búsqueda de un significado.

El autor individuo o individualizado traduce y materializa una conciencia colectiva: su quehacer consiste ante todo en la plasmación, en la encarnación bajo una forma que llamamos artística o literaria, de un modo de relacionar, de un pensar, quizá difuso aún, pero obligatoriamente preexistente en la conciencia colectiva. Todo invento individual es, así, un descubrimiento, una revelación.

Si consideramos al autor individuo, en una primera aproximación, como un puro materializador de una conciencia colectiva, le reducimos así no a un traductor, sino a una máquina de traducir; pero, si en un segundo momento o en una segunda aproximación, consideramos al autor individuo como un materializador de la conciencia colectiva, le concederemos, en el peor de los casos, una cierta libertad, una cierta personalidad: el autor puede escoger tal o cual forma

para materializar su obra, un endecasílabo o el octosílabo, la forma novela o la forma comedia, la estatua o la pintura, etc.

Naturalmente que el autor está ya mediado por su oficio o por su vocación si se quiere, pero aun así, pensamos en el caso de un novelista, podrá escoger, para materializar su obra, entre narrar en tercera o en primera persona, entre la forma epistolar o el documento, etc. Un etcétera que no, por ser hasta cierto punto limitado, deja de permitir una cierta libertad, digamos con Recasens Siches, «de encrucijada».

Siempre se nos podrá replicar que, de una manera o de otra, que escoja un tipo u otro de novela, el significado de lo que escriba encontrará su explicación definitiva al nivel de una estructura transindividual. Y sin duda es así, pero de la misma manera que las estructuras de comportamiento o praxis colectivas, al intentar encontrar y fundar un nuevo equilibrio, introducen en el devenir histórico nuevos factores de desequilibrio, de la misma manera, el comportamiento individual del autor que intenta materializar (y lo intenta consciente o inconscientemente) una conciencia colectiva, puede introducir, a raíz de su misma actividad, un desequilibrio nuevo e inspirador, más tarde, de una nueva praxis, de un nuevo comportamiento. Si esto es así, el psicoanálisis, por ejemplo, podría ayudar siempre al sociólogo, ya que al ponernos en claro o traducirnos la comprensión de la obra, en esta misma comprensión veríamos ya los factores desviados y desviantes en relación a la conciencia colectiva materializada; pero, ¿puede un individuo desequilibrar o desestructurar, a partir de su praxis individual, un equilibrio o una estructura colectiva?

O de otra manera: ¿crea el autor, en su quehacer personal, nueva realidad, nueva conciencia? ¿Logra el autor individual rebasar las mediaciones de la conciencia colectiva, al no lograr, por ejemplo, reflejarla o materializarla como consciente o inconscientemente pretendía?

Estas preguntas y otras del mismo tenor que se podrían plantear, no pueden encontrar una respuesta definitiva de momento; hay que esperar a esclarecer un poco mejor los caracteres específicos del sujeto transindividual por un lado, y hay que profundizar, por el otro, el *status* del autor individual.

De todos modos, parece dibujarse un campo verdaderamente *escandaloso:* lo que venimos entendiendo tradicional, cultural y académicamente por *formas* (o estilos, o facturas, etc., y ciñéndonos, de momento, al campo de la literatura) sólo pueden constituir, en el

mejor de los casos, mediaciones personales, del autor, escogidas por él o por él creadas hasta cierto punto, pero mediaciones que también encuentran su significación en la conciencia colectiva.

Intentamos así, aunque considero muy prematuro esta clase de estudio, completar hasta cierto punto la teoría lukacsiana del sujeto colectivo: efectivamente, supuesta en un primer momento la construcción o la puesta en claro de la estructura inmanente de una obra literaria (nivel de la comprensión), una de las explicaciones posibles de esta estructura inmanente debe residir en el quehacer individual del autor materializador; pero quehacer que no tiene nada que ver con la teoría del reflejo: materializar no es reflejar, sino resumir, expresar y rebasar.

Una cuestión es la de encontrar la conciencia colectiva, sede de toda significación, y otra, complementaria, pero diferente, la de encontrar la decisión personal individual por una u otra forma materializadora (incluso cuando esta decisión del autor se materializa en una creación estilística, por ejemplo, hasta cierto punto nueva).

Radicalizando la posición, se podría sostener que todo el quehacer del autor se reduce a materializar con errores, desviaciones, características, etc., personales, el contenido de una conciencia colectiva. Lo personal, lo más individualizado, en este caso, serían los errores, desviaciones, equivocaciones, etc., de la materia o contenido materializados; errores, desviaciones, etc., que sólo aparecerían como errores, desviaciones, etc., en relación con la conciencia colectiva, que también en este caso, les da significación explicativa, significación final.

No se trata, en estas líneas, de reducir el quehacer del autor o de la conciencia colectiva a sus más estrechos límites; al contrario, se trata de relacionar constantemente, a lo largo de la investigación, los dos niveles de análisis que me parecen más importantes: el de la conciencia colectiva, sede de la significación explicativa, y el de la conciencia individual, sede de la comprensión de la obra materializada y que intentamos desentrañar y explicar.

Por otro lado, y aunque es ésta materia de otro estudio, hay que señalar que la puesta en relación entre la conciencia colectiva y la conciencia individual, y la toma de conciencia de esta relación, es lo más enriquecedor para la conciencia individual. Sólo los individualistas últimos de nuestros días se rasgan las vestiduras en busca de un yo (heredado, construido desde hace siglos y a punto de desaparecer) que no pueden encontrar por ningún lado. La razón del

racionalismo individualista heredado es así un irracionalismo abocado a la defensiva.

Un autor individual es tanto más grande, más rico, más universal, cuanto mejor ha comprendido las mediaciones que le ligan con la conciencia colectiva. Podríamos incluso sostener que la materialización de estas determinaciones constituye lo más significativo de su obra. (Se podría traer aquí a colación, como ejemplo esclarecedor, una obra como el *Quijote*, en la que autor y universo se ligan, se median, se relacionan de un modo aparentemente inextricable, pero mediaciones y determinaciones que constituyen la mayor riqueza de la obra, aunque no agotan su significado.)

Finalmente, y como trataré de explicarlo a continuación, supuestos los dos niveles de toda obra literaria, tema y problemática, creo que es en el tema, y solamente en el tema, donde debe encontrarse la personalidad del autor individual; siendo la problemática o, si se quiere, la estructura estructurante, de origen, explicación y significación rigurosamente colectivas.

VII

Debo adelantar inmediatamente que las líneas que siguen han sido inspiradas por nuestros propios trabajos (5) sobre la novela, y que pensamos dentro del campo novelístico cuando escribimos lo que sigue. Su posible aplicación a otros géneros literarios es, ante todo, prematuro. Incluso podemos pensar que, cuando nos llegue el momento de generalizar la aplicación de esta teoría, la teoría quedará corregida, enriquecida en el mejor de los casos, invalidada en el peor de los casos.

Creemos que toda obra literaria, en especial la novela, se puede considerar como una materialización de relaciones; estas relaciones no son reproducidas como acabadas, en su inmovilidad, sino en su movimiento constitutivo, que es también su historia. Entre la reproducción inmóvil y sin historia de relaciones, y su reproducción en movimiento, podemos encontrar las mismas diferencias esenciales que separan un «cuadro de costumbres», primer caso, de una novela, segundo caso; o entre una fotografía y un cuadro, o entre una narración periodística y una recreación del sucedido, etc.

Avanzando un poco más, podemos llegar a la conclusión de que en toda obra literaria, y en especial en la novela, nos encontramos

(5) *Introducción a una Sociología de la novela española del siglo XIX*. Madrid, «Cuadernos para el Diálogo», 1973.

ante la materialización de relaciones y ante el modo de relacionar relaciones. Ante una estructura estructurada y ante una estructura estructurante. Las relaciones, tomadas en un primer momento o concebidas en su inmovilidad estructurada, constituyen el *tema* de una obra; los modos de relacionar relaciones materializadas, general y obligatoriamente el modo de relacionar, constituye la *problemática*, la estructura estructurante.

Aquí debemos abrir un paréntesis: efectivamente, no vemos muy bien las posibilidades de llegar a la comprensión de una obra literaria, es decir, de poner en claro su estructura inmanente si nos reducimos solamente al nivel del tema. En este caso, el tema, o la descripción y puesta en claro de las relaciones materializadas en la obra literaria, es sin duda una estructura inmanente, pero una estructura muy *sui generis*, puesto que no es capaz de explicar el porqué estas relaciones son o están materializadas. Por ejemplo, una historia de amor al nivel del tema es solamente la descripción o reproducción al nivel conceptual del crítico de las relaciones que existen al nivel artístico en la obra literaria; descripción o reproducción que, en el mejor de los casos, sólo nos da la historia de dos protagonistas, pero no la significación de su historia, que, así descrita, ha de ser igual a otras miles de la misma especie. Nos encontraríamos, pues, ante una auténtica tautología, a la que, desgraciadamente, nos tienen acostumbrados más de dos y más de tres escuelas críticas: las relaciones artísticamente materializadas son materializadas conceptualmente por el crítico; la significación de las mismas no aparece por ningún lado. Se trata en este caso de explicar a otro nivel lo que ya se encuentra explicado, se trata de repetir lo ya materializado a través de otra materialización.

Por el contrario, si logramos esclarecer la problemática de la obra, es decir, la estructura estructurante que *explica* el porqué las relaciones del tema han sido materializadas de esta manera y no de otra, sin duda no nos hemos salido completamente de la comprensión inmanente de la obra, pero nos hallamos ya en plena estructura *explicativa*. Comprensión y explicación se dan así, en contra de ciertas posiciones de Goldmann, al mismo nivel, que no sabemos ya si debemos continuar llamando inmanente, pero nivel que ha de permanecer, encerrarse, limitarse, en la obra misma, y sólo en este sentido de delimitación en el texto estudiado podríamos continuar hablando de inmanencia.

Creemos, pues, que, si bien Goldmann nos proporciona dos conceptos operatorios de extrema importancia, estos conceptos han de

ser empleados con mucha más libertad de la que Goldmann imaginaba. Comprensión y explicación han de darse no solamente unidas, sino también transustanciándose recíprocamente.

(Dejaremos aquí la discusión, que pide mayor espacio; subrayando, sin embargo, que, si bien tanto la comprensión como la explicación son empleadas aquí en el sentido goldmanniano, intentamos recabar constantemente su significación de dirección, de camino, de método para la investigación.)

Ante el problema del *tema* y de la *problemática*, o de las relaciones materializadas y el modo de relacionar, o de la estructura estructurada y la estructura estructurante, la tarea del autor individual ha de centrarse ante todo, y siempre en principio, en la materialización del tema, de las relaciones materializadas, y, en este campo, la tarea del autor individual apura su significación. Al nivel de la problemática, del modo de relacionar relaciones, nos encontramos ya ante el autor colectivo y transindividual, sujeto final y explicativo de la obra literaria.

La *mediación* (a veces quizás la determinación) del quehacer del autor individual, crucificado entre el sujeto transindividual y la obra, aparece así claramente. Al nivel de la obra literaria, sobre todo novelesca, esta mediación individual se encuentra o ha de encontrarse entre el tema escogido y la problemática que lo sostiene, entre la estructura estructurada y la estructura que lo estructura, entre las relaciones materializadas y el modo de relacionar estas relaciones materializadas. ¿Es el autor, así, un auténtico agente mediador? O de otra manera: ¿El autor individual es únicamente una mediación?

En principio habría que contestar con la afirmativa. Incluso si queremos salvar y rescatar para el estudio la *personalidad* del autor individual, su sustancia de *mediación* se nos aparece como primera *sustancia* a analizar, después de agotado el análisis inmanente de la obra.

No se trata de reclamar o de reconquistar un puesto para el análisis, para el autor individual; se trata sobre todo de utilizar su mediación, su sustancia mediadora, para llegar así con más facilidad, o con más garantías de éxito (y también con mayor rigor) al seno de la colectividad, al sujeto transindividual.

No nos parecen definitivos, de esta manera, para el análisis los dos puntos de partida reclamados por Goldmann; para este sociólogo de la estructura inmanente de la obra literaria —comprensión—, el investigador alcanza o se alza a una estructura más amplia, más totalizante, que engloba la ya descubierta, y por esto mismo la

explica. Goldmann reclama también un tanteo investigador a partir de sucesivas hipótesis (hipótesis que inmediatamente han de ser explicativas de una comprensión ya alcanzada, y comprensión alcanzada que nos permite, por lo mismo, trazar una hipótesis siempre más amplia, siempre más explicativa).

Si las reglas metodológicas señaladas por Goldmann son válidas, según nuestro particular modo de entender, de una manera general, no nos señalan en ningún momento el *status* del autor individual ni nos permiten de un modo definitivo el análisis del individualismo del autor, de su personalidad. Lukacs y Goldmann parecen haber reaccionado violentamente contra las escuelas más o menos personalistas de sus respectivas épocas y ámbitos culturales; el descubrimiento del sujeto colectivo, además, señalaba un giro verdaderamente copernicano en el campo de la sociología de la cultura; a partir de Lukacs, el crítico ha de buscar ante todo la estructura más totalizante, en su obligado y nunca acabado camino hacia la imposible totalidad. Pero, si bien es verdad que todos los esfuerzos han de tender hacia lo más significativo, que es así lo más totalizante, el caminar de estos esfuerzos ha de ser trazado con cierta precisión. Y conste que el trazar caminos o el construir reglas metodológicas puede conducirnos, y de hecho muchas veces nos conduce, a una revisión más o menos completa de las bases epistemológicas que nos sirvieron de obligado punto de partida.

Supuestos, pues, tema y problemática como dos categorías y dos niveles de toda obra literaria, la problemática de origen transindividual ha de ser, ante todo, descrita, y a ser posible tipificada. A este respecto sólo conozco la obra póstuma de Gurtvicht (6), que ya intuyó la necesidad de esta tipología de modos de conocer, de modos de relacionar. ¿Coincidiría esta tipología de modos de conocer con la tipología de visiones del mundo que siempre reclamó Goldmann?

Los modos de conocer, o el «cuadro social del conocimiento», para emplear la expresión de Gurtvicht, constituye lo que nosotros llamamos «modos de relacionar», es decir, y en el campo de la novela, *problemáticas*.

Un modo de relacionar una estructura estructurante es también o puede considerarse como una visión del mundo, y como esta última tiene base colectiva o transindividual. Tipificar las visiones del mundo o las estructuras categoriales o los modos de relacionar o, finalmente, las problemáticas, consistiría en construir la historia sociológica,

(6) *Les cadres sociaux de la connaissance*. París. P. V. F.

la más importante y significativa, de las ideas; consistiría también en escribir la sociología necesariamente histórica de las conciencias colectivas.

Metodológicamente hay que señalar en este punto que, aunque seguimos sosteniendo la necesidad del texto como principio de todo análisis, puede ocurrir que el investigador, en posesión de una tipología de visiones del mundo, pueda recorrer el camino inverso: es decir que, a partir de la problemática, se dedique a buscar su materialización en las obras literarias de un tiempo y espacios determinados. Camino más totalizante, sin duda, pero más arriesgado, ya que cada texto descubierto le puede obligar a modificar la tipología de la que ha partido, o por no coincidir con la misma, o por presentarse como irreductible a la misma.

Aceptemos como definición general de la obra literaria la explicitada por Goldmann y que, muy resumida, es como sigue: la estructura significativa de una obra viene constituida por dos caracteres: su carácter de universo y su carácter de unidad. O lo que es lo mismo: toda obra literaria consiste en la organización unitaria de un universo.

Si trasladamos esta definición al plano de los conceptos, que se quieren operatorios, de tema y problemática, nos podemos encontrar con que el universo de la obra, en especial de la novela, se refiere al tema, y su unidad (u organización unitaria) se refiere a la problemática. Y de nuevo la conciencia individual del autor (novelista) ha de juzgarse o encontrarse en el plano del universo (novelesco) del tema; pero la problemática ha de referirse o ha de encontrarse en el plano de la organización unitaria de ese universo, y esta organización unitaria no es más que un modo de relacionar obligatoriamente de origen colectivo o transindividual.

De aquí que todos los estudios basados únicamente en la psicología personal no puedan traducirnos ni explicitarnos nunca la problemática de la obra literaria. Y de aquí también que el fracaso actual de toda filosofía individualista y racionalista permita ya, en el peor de los casos, comenzar el nuevo camino: la nueva crítica sociológica estructuralista genética y dialéctica.

* * *

No existe, pues, en términos absolutos, una muerte del hombre, como suponen ciertos epígonos del racionalismo, sino la muerte del viejo hombre que surgió en el Renacimiento y que dominó la vida

cultural de cinco o de seis siglos; pero este viejo hombre sólo muere para entregar sus valores al nuevo hombre que está naciendo en nuestros días.

La bautista tarea del investigador consiste precisamente en preparar este camino para el que ha de venir.

Cogito, ergo sumus.

JUAN IGNACIO FERRERAS

226 bis, Boulevard Voltaire
PARIS XI (Francia)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

DISCURSO A LOS ESTUDIANTES DE FILOSOFIA MADRILEÑOS SOBRE «¿QUE ES FILOSOFIA?»

Queridos amigos: Debo aclararos, en primer término, que este discurso va dedicado específicamente a los alumnos de la especialidad de Filosofía, que han tenido el desconcertante gesto de invitarme a participar en este ciclo (1) sobre el tema: «¿Qué es filosofía?» Todo me asombra de esta convocatoria: desde el «apreciado profesor» que encabeza la amable carta en que me la notifican, y que se trata, diría Borges, de «una equivocación muy generosa», pues yo no soy profesor ni parece fácil que lo sea próximamente, hasta el tema mismo, tan ajeno a mis preocupaciones actuales, que sólo la vanidad satisfecha de ser invitado a hablar en vez de exhortado a callarme, como con mayor frecuencia suele ocurrirme, hace que sucumba a la tentación de dirigirme hoy a vosotros. Entre tantos profesores ilustres, de todos los niveles académicos, que se han dirigido o se van a dirigir a vosotros en este ciclo, pobre papel debe de hacer un simple escritor aficionado a divagar sobre temas especulativos, mitad por necesidad económica, mitad por incapacidad de llevar a cabo con fruto otras tareas más serias, como unas buenas oposiciones —¡lo de toda la vida, Señor!, como dice mi madre—. Aunque quizá al llamarme, convencidos de mi incompetencia, os mueva algún designio irónico, algo así como proclamar ostensivamente lo de que, puesto que el Espíritu sopla donde quiere, bien pudiera oírse en la boca del loco la palabra verdadera, no por virtud del loco, sino por necesidad misma de la palabra que, pese a todo, quiere ser dicha. En la grata misiva que me enviásteis se me informa de que se esperan de mi unas «reflexiones formales» sobre el tema propuesto, insis-

(1) Esta conferencia debía haber sido pronunciada en la Sociedad Española de Filosofía, dentro de un ciclo organizado por los estudiantes madrileños, en el que habían intervenido Gustavo Bueno, Carlos París y otros varios. Cuando me llegó el turno de hablar, el ciclo fue suspendido y ya no volvió a reanudarse.

tiendo en la línea inmediata en que mi aportación debe ser *formal*, para que de ella se desprendan positivas y provechosas consecuencias. A mí, la verdad, tanta insistencia en la formalidad me alarma un poco; porque, vamos a ver, ¿qué es eso de «formal» aplicado en este contexto? Si se refiere a que sería deseable que lo que voy a deciros tenga forma, podemos quedarnos tranquilos; dado que incluso la charla que sostenían con Swendenborg los ángeles por las calles de Londres parece que se sometía, según cuenta el interesado, a los formalismos del lenguaje humano, mal puede esperarse de mí, a quien ochenta kilos separan de la condición angélica, la hazaña de comunicaros lo inefable por inefables medios. Más grave sería que lo de «formal» fuese por «formalizable», pues no me sé ni la notación del ajedrez y sería incapaz de formalizaros ni la más estúpida de mis proposiciones. Tal como Valéry decía que él nunca sería novelista, pues era incapaz de escribir: «¡Sorprendente!, dijo levantándose la marquesa», yo temo estar borrado para siempre de las filas del rigor, pues nunca lograré decir, con convicción, lo de «si p, entonces q». Pero quizá lo de «formal» va como sinónimo de «serio» —otros sinónimos según María Moliner, son: cumplidor, esclavo de su deber, escrupuloso, responsable y sensato—, lo que me produciría aún mayor confusión, dado que estos calificativos, tenidos en tan alto aprecio por mis mayores y maestros (que son los vuestros), me son casi totalmente inaplicables. Teóricamente no desdeño lo formal, más bien lo aprecio grandemente, pero en la práctica sólo soy capaz, por lo común, de lo informal. Si soy un esclavo del deber —y ¿quién no lo es?—, funciono como si estuviera convencido de que mi único deber es la emancipación de la esclavitud. Y así me va, claro. Dejemos, pues, da lado las formalidades y, si me paso de la raya, vosotros disimulad.

Despachado el preámbulo, vayamos al meollo del asunto. Naturalmente, no esperaréis que yo os diga «qué es filosofía»; en primer término, porque no lo sé; en segundo, porque se me da una higa lo que sea; y, en tercero, porque hablo rodeado de conferenciantes que, con toda seguridad, no habrán tenido dificultad ni reparo en responderos a vuestra pregunta, o lo harán, si Dios no lo remedia, en las próximas semanas. De modo que, como todos hemos leído los mismos manuales y ellos, con certeza, más y mejores que yo, a su dictamen me remito. Pero no os estrepitéis demasiado por esta deserción de mis deberes de buen esclavo; estoy decidido a infligiros mi discurso y lo haré, hasta que causas de fuerza mayor me lo impidan (¡y no quisiera con estas palabras sugerirle a nadie un mal pensa-

miento!), por lo que abandonad todos los que aquí hayáis entrado cualquier esperanza de salir dentro de cinco minutos y sin mayores daños. Pero como ni puedo ni quiero hablaros de «¿qué es filosofía?», que es una bobada de la que o nadie sabe nada o todo el mundo sabe lo suficiente, debo elegir otro tema. Y el primero que se me ocurre es el de *por qué* hacéis vosotros la pregunta esa sobre qué es la filosofía, pues no deja de ser raro que personas normalmente constituidas, rodeadas de problemas agresivos y candentes, vayan a pararse en tan peregrina cuestión. De modo que, si me lo permitís, os hablaré de los móviles mismos que os llevan a preguntaros qué sea la filosofía, móviles no personales, claro, que ser persona es mucho y bien poco, sino colectivos, como gremio en que os constituís, u os constituyen, de estudiantes de filosofía. Así que el tema de mi «divertimento» será: por qué el estudiante de filosofía se pregunta «¿qué es la filosofía?». Esperemos que indagar sobre una pregunta que no sabemos contestar sea más provechoso que urdirle apresuradamente una respuesta *ad usum delphini,* que sólo satisfaga a los que nada se hayan preguntado nunca realmente.

Lo primero que salta a la vista de esta pregunta es su carácter notoriamente *profesional:* alguien puede preguntarse espontáneamente por qué no se caen las estrellas del cielo, por qué no hay justicia en el mundo y cómo sería el mundo si la hubiera, o por qué los crepúsculos son tan escandalosamente tristes; pero es evidente que sólo a fuerza de fatigar enciclopedias y de adquirir conciencia profesional se cuestiona uno sobre la filosofía, palabra técnica y poco urgente donde las haya. Ni siquiera queda el consuelo de suponer que nos hallamos ante una metapregunta, una hipóstasis del preguntar mismo o una inquisición de segundo grado que versa sobre sí misma. Nada de eso: una cosa es preguntarse, como todo adolescente que se precie ha hecho alguna vez, «¿por qué le daré yo tantas vueltas a las cosas?», o «¿por qué no me conformaré con la explicación que me han dado y que todo el mundo admite sobre esto o lo otro?», o incluso «¿no sería yo más feliz si no tuviera esta manía de preguntar sin tregua?», y algo completamente distinto, mucho más artificioso y académico, es inquirir sobre qué sea la filosofía. De modo que no cabe duda de que vosotros preguntáis esto como profesionales en la materia y no como sencilla gente de la calle, de esa que se angustia por cosas tan directas como la desdicha, el amor, la penuria o la muerte, pero no por la filosofía. No basta, pues, repetiros alguna definición del diccionario o enviaros a la página adecuada de alguna enciclopedia en fascículos: queréis más, mucho más. Habéis

mordido a fondo en la manzana de la división del trabajo y ahora, justo castigo, os acucia algo que quizá creéis una inquietud trascendente, pero que bien pudiera ser tan sólo una duda laboral.

Lo más obvio sería responderos: «Bien claro está qué es eso de la filosofía; sin duda, lo que enseñan en la Facultad de Filosofía, lo que preceptúa el vigente plan de estudios sobre esa materia, lo que hay que saber para aprobar los cursos y, más tarde, ganar una cátedra. Eso es la filosofía: ¿pués qué os habíais creído?». La filosofía es una carrera, y su verdad es el título que al final de ella se obtiene; pero vosotros parecéis querer además un respaldo para el título, la verdad del título: pues bien, la verdad del título son los cinco cursos de carrera, el esfuerzo y el sinsabor de cada examen, la alegría del siete con cinco y la tristeza del cuatro. El título es el recibo que obtiene quien ha sacrificado miles de horas y días y semanas en su esfuerzo por obtener un título, que es el recibo que obtiene... Esta figura se llama, como bien suponéis, «círculo vicioso»; de modo que vuelvo a deciros: ¿pero qué otra cosa os habíais creído? ¿De dónde esta desazón de preguntaros lo que podría aclararos cualquier bedel de vuestra Facultad? ¿Acaso no sabéis lo que queréis, no conocéis exactamente el juego a que estáis jugando y, por eso, de vez en cuando, os entran estos renuncios y os acongojan estas profesionales perplejidades? Sin embargo, bien claro está que no es esto lo que deseábais oír; nadie os apeará de que hay *algo más*, algo oculto, sabio, útil para la comunidad, que trasciende el simple diploma administrativo y la lucha por la vida que lo precede y que lo sigue. ¡Quién os habrá metido eso en la cabeza! ¡Y qué astucia la vuestra, al buscar figuras de la Academia y de la periferia de la Academia para que os digan *qué* es ese algo más, y de este modo podáis seguir adelante sin demasiadas vacilaciones! En el antiguo cantar de «Beowulf», monumento iniciático de las literaturas germánicas, se cuenta la repetida historia de un dragón que custodia un inmenso tesoro, al que el paladín dará muerte y arrebatará la riqueza; pero se añade un curioso detalle: mientras espera al héroe que ha de matarle, el dragón, presa de un azoro que lo humaniza, baja de vez en cuando a la cueva para comprobar que el tesoro sigue intacto. También a vosotros, aprendices de dragón que me escucháis, se os enseña a guardar un tesoro para que no se pierda ni se malgaste; en el largo proceso de vuestro adiestramiento, también a vosotros os asalta la sospecha de que el tesoro ha sido robado *ya*, de que se os prepara para una vigilancia inútil, para un ritual vacío o, digamos, *formal;* igual que el dragón de la antigua gesta, olvidáis que vuestra

misión no es tanto custodiar la auténtica riqueza como lograr que el héroe desista de conquistarla. Sólo el pobre imagina la riqueza como algo oculto y custodiado; sólo el dragón cree que su misión es impedir el latrocinio, cuando en verdad todo indica que sólo sirve para perpetuar la miseria. Lo que haya en la cueva tenebrosa, por rico que sea, de nada aprovechará al dragón, demasiado atareado en prevenir el hurto como para poder disfrutar lo que fue hecho para ser despilfarrado; sólo el imprevisible paladín está destinado a conquistar la más preciada joya y a *usarla:* quizá ésta resulte ser una cantarina espada para continuar matando dragones. En vano bajáis de vez en cuando a comprobar si hay «filosofía» tras el título de «profesor de filosofía» que vais a ganaros, pues la filosofía está en vuestro mismo título, pero como atributo del profesor: no es riqueza para que os la gastéis, sino para que la defendáis, es decir, que para vosotros no es riqueza en absoluto.

Imaginemos ahora que Beowulf, antes de presentar combate al dragón, se entretuviese en intentar averiguar la naturaleza del tesoro que la bestia empece, estudiando el comportamiento de ésta. Es decir, que podemos preguntarnos *cómo* es ese tesoro (la filosofía) cuestionando lo preceptuado por oficio al titulado monstruo que le sirve de guardián. Así quizá vislumbremos una respuesta a la pregunta que me planteábais y averigüemos cuál es la filosofía que se reputa que debéis conocer y practicar. ¿Necesito deciros que lo que debemos descubrir estudiando al dragón no son otra cosa que esas normas para que la filosofía no sea suprimida de la enseñanza —o marginada, al menos—, satisfaciendo, empero, a quien pretende avanzar por el seguro camino de la ciencia y el progreso? Pues vamos a ello.

Lo primero que puede señalarse es que el tesoro es *afirmativo:* ¡bueno estaría que el Estado pagase a sus dragones para que cuestionasen su fundamento mismo! No, al dragón se le adiestra para que establezca lo firme y constructivo, es decir, para que impida por todos los medios el acceso a esas negras partes subversivas que *quizá* el tesoro contiene. Hay partes del tesoro que están guardadas, pero otras están prisioneras. El dragón es, por oficio, edificante y moderadamente optimista, tanto si le da por la tradición como si se envicia con el progresismo. Critica, sí, pero desde unos principios que sueñan ya con establecerse: ¡qué tranquilizador debe ser para el orden oír a sus supuestos enemigos decir: «¡ya veréis cuando lleguen los nuestros!». Los dragones se ponen al día, pero siguen afirmando. Si el tesoro fuese, en su parte más honda, negación y abismo; si su última

voz no sirviese de bandera para los pobres ni de justificación para los ricos; si no sirviera para ocupar provechosamente el pensamiento, sino para arriesgarlo, y no ampliase gratamente los márgenes de la razón, sino que se expusiese a perderla; si quien se vistiera con las galas del tesoro no fuese respetable o admirado por sus conciudadanos, sino reprobado, causa de espanto o de desprecio, reo de muerte..., ¿qué poder de este mundo se dedicaría, ¡ay!, a alimentar al dragón, o quién se arriesgaría a ser guardián de tesoro tan ominoso?

En segundo lugar, el tesoro debe ser trasmisible. Ya que el tesoro no puede ser derrochado libremente ni puesto en todas las manos, lo más importante de esa riqueza oculta son sus llaves. Lo que el dragón aprende es a manejar las llaves; son las llaves lo que se pasan unos dragones a otros, como símbolo de su cargo. Es de sobra sabido que los ingenieros enseñan a ser ingeniero, los buzos a bucear y los verdugos a liquidar al prójimo, pero los profesores de filosofía no enseñan a ser filósofo, sino profesor de filosofía, es decir, los dragones enseñan a ser dragón, pero no a ser el héroe que un día quizá venga a gozar da la acumulada riqueza. Si se me dice: «¡pero es que ser filósofo es no ser nada!», responderé que esa es precisamente la gracia, que la filosofía parece resistirse a ser encuadrada en la división del trabajo y en las exigencias de la productividad. En cualquier caso, esas llaves se convierten en el centro de las preocupaciones del aprendiz de dragón. Lo que se estudian son, cada vez más, *las reglas de trasmisibilidad* del saber, y no el saber mismo. Lo importante no es la sabiduría, sino que lo sabido sea objetivable en manuales de cátedra, preguntable en exámenes, explicable según la ordenada elaboración de un temario. El tesoro académico es escolástico por necesidad, aunque nada tenga que ver con las opiniones tomistas; «la escolástica» es una determinación formal, indiferente a los contenidos (en cierta medida, al menos): hoy, por ejemplo, la epistemología es la escolástica por excelencia, lo *perfectamente trasmisible* que la Academia busca. Pronto sólo se explicarán en clase de filosofía reglas para hacer explicable lo que la lección del día manda explicar. Los problemas que la metodología vigente no sabe formular son inmediatamente remitidos a la tranquila instancia de lo inexistente; si uno amanece un poco místico o empeñado en comunicar lo intransmisible, se acabaron las clases y empieza el recreo. En el fondo de esta avidez por lo objetivable late el temor a que se plantee radicalmente este dilema: o la filosofía es algo tan sencillo que todo el mundo puede practicarla —usted también podrá gozar de

ella—, en cuyo caso sobran los profesores, o es algo tan único y personal que sólo unos pocos privilegiados pueden ejercerla, luego también sobran los profesores. De lo que se trata a toda costa es de mantenerla lo suficientemente baja como para no desanimar a los alumnos a matricularse en las facultades, y lo suficientemente elevada y misteriosa como para justificar el sueldo de los profesores que ejercen en ellas. El gremio de los dragones se protege como puede tanto de un exceso de buscadores de tesoros como de la temible amenaza de que ya sea inimaginable hasta el deseo de buscar el tesoro y esto acabe con sus empleos.

En tercer lugar, el tesoro debe ser *acumulativo:* no estará dado de una vez por todas, sino que será perfectible y aumentable. En caso contrario, los profesores de filosofía se encontrarían en la situación imaginada y vivida por el único hegeliano ortodoxo de este siglo, Alexandre Kojéve: poseedores de la Ciencia completa, perfecta y total (comprendida, como se sabe, en la «Fenomenología del espíritu» y en la «Ciencia de la lógica»), sólo les quedaría repetirla y ayudar a leer el libro a sus alumnos. Pero esta postura, académicamente intachable, generaría un peligroso hastío que despoblaría las aulas y haría que cada cual se comprase su ejemplar del Libro de la Sabiduría (que comprendería las dos obras antes mencionadas de Hegel), lo pusiese en un estante de su biblioteca y se dedicase a otra cosa. El mismo Kojéve predicó con el ejemplo y se dedicó a las finanzas, redactando las cláusulas aduaneras del larvariamente hegeliano Mercado Común Europeo. Alcanzar de modo definitivo la verdad, como puede verse, sería una alarmante perspectiva para los profesores de filosofía, que viven más bien de lo aproximativo y perfeccionable. Desde este punto de vista, es preferible mantener abierta la posibilidad de mejoras, adelantos, etc. Eso del progreso es *muy* importante: ya el inefable Popper señalaba como distinción fundamental entre las ciencias y las artes que las unas adelantan *quesunabarbaridad* y las otras no. En filosofía no falta quien se crea lo del progreso: para unos llega hasta Santo Tomás, para otros hasta Ortega, y los más optimistas creen que es ininterrumpido y sostienen con demencial alegría que Gilbert Ryle es un avance respecto a Platón o que «hay más sabiduría en una página de Carnap, Russell o Einstein que en toda la tradición metafísica». Los avances de la filosofía se deben, por un lado, a su afiliación al carro triunfador de la ciencia y, por otro, a las mejoras introducidas por los profesores de filosofía en los sistemas de Spinoza, Kant, Hegel, etc., mejoras expuestas en los manuales de cátedra y en su artículo anual en una revista de la espe-

cialidad. Y así poco a poco nos vamos acercando, no se sabe muy bien a dónde, pero nos vamos acercando... ¡Esperemos que no haya ningún imprevisible retroceso y nos plantemos sin comerlo ni beberlo en el siglo sexto antes de Cristo! Esta vocación acumulativa tiene su mejor exponente en las tesis doctorales, que vienen a llenar un hueco dejado por alguna tesis anterior y que dejan el suficiente hueco como para que no falte tema al alevín de dragón siguiente.

El tesoro filosófico es, pues, afirmativo, trasmisible y acumulativo. Dragoncitos azorados, que habéis querido descender a la cueva para ver si el tesoro aún seguía allí, podéis estar tranquilos: ahí lo tenéis. Presiento en vosotros, sin embargo, cierta decepción por el sesgo que ha tomado mi charla: no sólo no he sido formal, sino tampoco afirmativo, trasmisible y acumulativo, tal cual son los rasgos distintivos que yo mismo os he señalado como propios de la filosofía. No he sido, pues, filosófico, como casi nunca lo soy en el sentido que los dragones suelen dar a esa palabra. Pero me gustaría aclararos cuál creo que ha sido mi papel en este ciclo y para ello, como si fuérais Margarita, os voy a contar un cuento. Se trata de una historia de la tradición yasídica, que cuenta Walter Benjamín, a quien, por cierto, tampoco le fue muy bien en sus aspiraciones a ser dragón, pues se le rechazó su tesis «Sobre los orígenes del drama alemán» por poco científica; cabe preguntarse cuáles serían las memorables aportaciones científicas de los que le juzgaron que hoy nos hagan apartar un minuto la vista de las *Iluminaciones*. Esta es la historia: cierta noche, al final del Sabat, un grupo de judíos estaban sentados en una choza, junto al fuego; tras haber fatigado diversos temas de charla, alguien preguntó cuál hubiera sido el deseo que, si ahora se les concediese tal don, quisieran ver cumplido; uno pretendía dinero, otro aspiraba a una nueva mujer o a un carro mejor; había uno, de aspecto particularmente harapiento, que callaba; al fin, instado a ello, habló: «Quisiera —dijo— ser el rey de un país poderoso, rico en tierras y en ganados, y que una noche, mientras dormía en mi palacio, los enemigos transgredieran mis fronteras y todo lo arrasasen a sangre y fuego, y yo me viera despertado por el fragor de la batalla y debiese arrancarme a la grata molicie de mi dormitorio y a los brazos cálidos de mi concubina, y huir por un pasaje secreto, en camisa, sin tiempo ni siquiera para revestir mis regias vestimentas, y escapase a uña de caballo, perseguido por los inexorables gritos de quienes querían matarme, entre las sombras perturbadoras de la noche, hasta que mi caballo muriese de fatiga y me viese obligado a proseguir a pie, desgarrado por las zarzas y con los pies sangrantes, hasta

haber divisado este fuego y estar ahora aquí, junto a vosotros»; hubo un silencio y alguien pregunto: «¿Y qué hubieras obtenido con eso, amigo?»; a lo que el otro repuso: «Una camisa.» Del mismo modo, en el concierto de deseos que habéis escuchado y escucharéis sobre qué debe ser la filosofía —«¡que sea científica!», «¡que sea reconstituyente!», «¡que sea comprometida!»...—, yo sólo he querido contaros la historia de un despojamiento vivido como el cumplimiento de un deseo, del que sólo queda un poco de ropa ajada y algo así como una resignada nostalgia.

Por simple terrorismo intelectual, que tantas veces se me ha reprochado y del que no puedo despojarme, os he hablado como si estuvierais en el fondo de un pozo y yo os mirara desde el brocal. Debéis perdonarme por ello: en verdad, estoy exactamente al mismo nivel en que vosotros os debatís, y si he adoptado durante un rato el rostro de vuestra miseria es porque sois, sin lugar a dudas, el espejo de la mía. Educado para dragón, como vosotros, ni soy ni imagino al héroe que liberará la riqueza enterrada. Pero como sois muchos, como todo el mundo, y ansío desmentirme y desmentiros, no me parece superfluo, entre tantos vendedores de ilusiones, regalaros un poco de desengaño. La filosofía académica es afirmativa, trasmisible y acumulativa, tanto si habla de Marx como de Roberto Alcázar y Pedrín; su voz es un canto a la mayor gloria y necesidad del Estado, una reverencia al inexorable poder del Señor. Pero como la contradicción existe todavía, como la omnipotencia del dominio aún no es un hecho indudable, frente a todo discurso cerrado y apologético siempre hay alguien que, en sus labios, si se atreve, o en lo más íntimo de su corazón, murmura *non serviam!* Por eso seguimos deambulando por los escombros de las escuelas de sabiduría y cumplimos todos los ritos que se nos preceptúan, pero poniendo en cada uno un estremecimiento de incertidumbre, un subversivo grano de decepción. Cada uno somos el dragón y el tesoro, pero quizá también el paladín de ferviente espada que ha de liberarnos del hechizo y permitirnos disfrutar a manos llenas la riqueza escondida.

No me atrevo a acabar sin daros esa moraleja positiva que me solicitabais veladamente en vuestra carta. Quisiera regalaros, como despedida, un método infalible para descubrir a los verdaderos dragones, a los dragones de vocación, a los que no cumplen su función de guardianes por simple necesidad de ganarse los garbanzos, sino que ascienden su oficio a razón de ser. Hay un distintivo inequívoco para reconocerles, aunque vayan disfrazados de Caperucita Roja o de

Che Guevara; consiste en preguntarles qué les parece más verdad-verdad, más verdad de la buena: el Tarot o Einstein, Spinoza o Freud, la cosmogonía de Bruno o la de Gramsci, la teología de Newton o su física, Husserl o Stevenson, la bioquímica o los ritos de purificación en los bororo. Veréis con qué facilidad y decisión *eligen;* lo mismo da que elijan una cosa u otra, pero eligirán. Los dragones siempre eligen, no tienen más remedio: para ellos siempre hay una interpretación privilegiada, un discurso al que se reducen los otros, un método en el que *hay que* confiar, un punto de vista que reduce los demás a la divagación, la banalidad o el pasatiempo. Condescenderá paternalistamente a tolerar otras doctrinas, pero desde la que es Cierta con mayúscula, la única en la que caben el progreso y la salvación, a la que hay que volver en los momentos de seriedad, después de los retozos de la vacación dominguera. Son incapaces de admitir que toda verdad es fragmentaria —o mejor, como decía Nietzsche, que las verdades del hombre son sus errores irrefutables— y que todo se puede contar de muchas maneras. En una palabra, los dragones son ferozmente monoteístas y no pueden cantar la gloria más que de su único Señor. Pero puede que la verdadera riqueza, el auténtico y censurado tesoro de la filosofía sea conservar viva la memoria de los dioses muchos, de la pluralidad de los mitos; puede que el pensamiento, tras haberse esforzado por reducir la variedad de las voces a la monolítica unidad del *logos,* encuentre de nuevo su tarea liberalizadora en salvar a la subjetividad del dogma sistemático y recuperar la infinita dispersión de las historias que narran el camino de la soledad al misterio y del misterio, quizá, a la comunidad.—*FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID).*

ALEIXANDRE: SUS «DIALOGOS DEL CONOCIMIENTO» *

Vicente Aleixandre, en plena labor de creación, agrega una nueva faceta a su ingente obra. Aquella ascensión hacia la luz, según se ha definido muchas veces su quehacer poético, adquiere ahora un sentido no óptico, como presentó en momentos de radiante luminosidad expresiva; no comunicativo, como en sus poemas más solidarios, sino *sabio* o con luz de conocimiento.

Sus *Diálogos* discurren sobre un abismo: la conciencia humana del existir y de su consumación. Porque, en efecto, estos poemas son

* Plaza y Janés. Barcelona, 1974.

tanto de *conocimiento* cuanto de *consumación*, sin soltar del todo el hilo del libro precedente. Sus protagonistas —sus agonistas, mejor— contemplan la vida abocada a su cumplimiento. La capacidad reflexiva continúa, pues, los *Poemas de la consumación* (1968), la comprensión de la materia humana se relaciona con *En un vasto dominio* (1962) y la individualización de esa materia en seres pensantes y agónicos conecta con *Retratos con nombre* (1965). Todo ello se cierra en la unidad total de la visión cósmica aleixandrina, donde tierra, astros y seres cobran una misma rotación. En estos *Diálogos* no deja de aparecer el hilo identificante:

... Tierra es todo, y nada
es diferente. El cielo no es distinto.
El ave es tierra y vuela.
.....
... mi cuerpo mineral...
soy piedra pues que existo

(Sonido de la guerra)

Tierra a solas me siento
.....
Toco mi frente. Un hueso solo o piedra.
.....
Las estrellas [...] *su luz es*
carne como esta mía

(Después de la guerra)

Soy la luz, soy el orden de las alas abriéndose.
En mi mano percibo el orden de algún astro.

(Misterio de la muerte del toro)

Madre, tierra común de que sólo he nacido

(La sombra)

Respiro como la mar.
Rutilan
las estrellas en mi frente o mi frente son ellas
.....
Creo [...] *en ti, tierra preciosa, más que sagrada, numen.*
Tierra de Dios. O un dios que hecho tierra reposa
como la piedra.
.....
Respiro piedra.

(Yolas el navegante y Pedro el peregrino)

Para algunos biólogos, para algunos pensadores, el hombre es una estructura material específica. Lo patético es cómo y en qué instante esa materia cobra, humanamente, conciencia de sí misma. Y esa con-

ciencia es lo que constituye el *conocimiento* perseguido por esos *diálogos,* la desolada ansia de comprensión, de trascendentalización del vivir. Que esa trascendencia implique una metafísica es problema en el que no me atrevo a entrar y, desde luego, excede el comentario sobre la obra literaria.

Obra de sabiduría profunda, de experiencia de vida. Poesía a veces sentenciosa y siempre concisa: ni una palabra que no esté cargada de significación. Diálogos irreales en cuanto imposibles, pues cada interlocutor habla desde y para sí, en monólogo agravado por su misma incapacidad dialogante. Es en el lector —y ahí reside la mayor eficacia poética de la obra— donde el diálogo se entabla. El lector sí considera el argumento y su réplica, la réplica y la dúplica. Acaso ni siquiera es adecuado hablar de réplica y dúplica, puesto que no hay actor y demandado, sino solitarios demandantes para un único juicio: la vida (y su lógica consecuencia: la muerte).

Distintas formas de vida se contemplan atraídas hacia la muerte: las víctimas de las guerras, que se mueven frente al exterminio. Un inquisidor que arde en su fe de holocausto. Aquel que se consume en la duda de lo real, en tanto que otro en la sedicente comunicación diabólica. El amor, destruyéndose en su propio fuego. Los estragos del tiempo que erosionan la hermosura de la pareja humana. El torero y el toro, fundiéndose en la brillante llama de un rito mortal. El artista que se cumple deshaciéndose en su propio arte. El hijo que siente cómo la paternidad no es una conciencia creadora, sino un ciego proceso biológico, el goce del amor es, fuera de la pura materia, estéril.

La poesía de este libro está, como se ve, objetivada. El yo del poeta queda en plano invisible, lo que no es nuevo en él, y de ahí la posibilidad de su antología *Presencias* (1965). Lo personal —e intransferible: lo lírico— está en la *experiencia* de cada *vida* sustanciada y en la *conversión* capaz de crear el lenguaje poético idóneo. Veamos, por separado, esa *experiencia* y esa *conversión.*

La experiencia.—Cada poema plasma una tremenda realidad final de la vida. En «Sonido de la guerra», la devastación planea sobre el mundo. El *soldado* expresa la contradicción vida-muerte. El *brujo,* la inquietud de la muerte-misterio. Un pájaro: la *alondra,* canta que «el alba nace, y muda».

En «Los amantes viejos» es la fugacidad implacable del tiempo. El contempla la caducidad de todo. Ella, la belleza, la sensualidad no perdida totalmente.

«La maja y la vieja» presenta un aire de grabado de Goya. El relámpago erótico, provocado celestinescamente («Nunca nació quien no

amó») o estremecido en carne joven («¡Ah, mi desnudo cuerpo bajo la ropa blanda!»).

Bajo el ambiente de las memorias de Lázaro de Tormes discurre «El lazarillo y el mendigo». El hombre siempre puede decir como este muchacho: «Nadie me enseñó nada. Sólo la luz y el cielo, o el agua y esos montes, o esas breñas o, abajo, el arenal.» La realidad alzando su evidencia. Pero también puede el hombre, como *el mendigo*, buscar supersticiosamente la confabulación con invisibles criaturas hermosas: «Demonio, hijo del sol».

«El inquisidor ante el espejo» piensa que «salvó matando». Y su *acólito* sabe que «aquí esa mano vive muerta, pues muerte otorga».

El *amador* y el *dandy* establecen un «Diálogo de los enajenados», puesto que ambos lo están: uno, naciendo de su propio deseo, buscando enterrarse en los cuerpos amados; el otro, escrutando el mundo tras el cristal de su crítica acerba: visión intelectualizada, entre la burla y la desilusión.

«Después de la guerra» es para mí la pieza cumbre de este libro. Si todos respiran desde vivas heridas de experiencia real, ésta lo hace dentro de una atmósfera esencialmente de nuestro tiempo, sobre el que gravita la amenaza del peligro atómico. El poema contempla el fin del planeta tras la última guerra, con una visión muy propia de su autor, aunque esta vez tenga otro signo: un mundo sin seres humanos: «Todo el hombre ha muerto». Y «Tierra a solas me siento, sin humanos». Es también el poema más antitético. Discurre entre un *viejo* y una *muchacha*, con el lógico contraste de actitudes. Aquél ve el mundo como «una idea muerta en que giramos», en tanto que ésta, ante el exterminio que rae la vida, piensa que «los pájaros sin duda están dormidos».

Otro de los poemas escritos a partir de una motivación literaria es «Los amantes jóvenes». Su marco —diríamos— esboza el jardín de Melibea y Calixto. Pero el tema es, en realidad, el constante tema de Aleixandre: el amor como un destino trágico. Si «Después de la guerra» es el poema más angustiado, éste es el más lírico. Los más hermosos versos del poeta, como siempre, en la férvida descripción del amor. «Pero yo no vi un labio, sino una estrella sola», exclama la amante, en tanto que ante el joven se abrió «el jardín, o la vida, o la tierra, o la muerte», verso típicamente aleixandrino —y alejandrino— con sus cuatro elementos homologados mediante la triple conjunción relacionadora.

Siguiendo con las distinciones máximas, me parece el poema más dialéctico el titulado «Dos vidas», así como creo que «Aquel camino

de Swan» es el más psicológico. En «Dos vidas» se contraponen el poeta que hace de su poesía catéter íntimo y el poeta que asume en la suya la realidad del mundo en torno. El poeta intimista y el poeta realista. El que ha de confesar «yo tan sólo / testimonio de mí», y aquel que puede declarar «salí por una puerta alegremente, / abajo entre los hombres eché a andar».

Las lecturas antiguas de Proust traen a este poema en que dialogan el novelista y su famoso personaje Carlos Swan los entresijos de la soledad y del recuerdo. La vida como un «tema» musical y el mundo como una sombra.

Soledad y sombra. Ambas sirven también para sendos poemas. La soledad frente a la muerte, en «Misterio de la muerte del toro», en medio de una sombra paradójicamente deslumbrante. Y soledad frente a la vida en el poema titulado «La sombra», que nace del propio misterio biológico.

El tema taurino está, por tanto, trascendentalizado o, mejor, es el tema de la muerte tratado con simbología del juego ritual de la tauromaquia, como en la pintura puede estar tratado por Picasso. Presenta la pieza dos particularidades: ser la única en la que aparece un dialogante no humano —el toro— y ser una de las pocas en que interviene una tercera voz. En un poema es un pájaro; en otro, el viento; aquí es el público, casi en función de coro dramático.

«La sombra» es otra de las piedras fundamentales de este edificio poético. Quizá el poema más *revolucionario* del conjunto, atendiendo a lo que supone de abandono de mitos sentimentales y asideros afectivos de una moral tradicional. La soledad del ser, aislada de una paternidad imposible, haciendo al hombre «humo de un sueño» que acaso no tuvo el engendrador, reducido en inmenso número de ocasiones a su escueto impulso biológico. «¿Qué es el placer? Ajeno a la creación nos tumba [...] Me miré en unos ojos y vi el vacío [...] Mi cuerpo tembló. Yo estaba solo. El placer es la soledad y nada crea sino el sueño de quien en él se extingue». Así dice uno de los interlocutores de este poema, que me parece escalofriante.

Un problema más intelectual, pero que apasiona igualmente, es el de «Quien baila se consuma». La suplantación de la vida por el arte y, a la vez, el cumplimiento de la vida en ese arte plenamente vivido. Verso clave parece éste: «pura mentira [imitación] o veste [artificio retórico], mas la verdad [pasión del artista] ahí arde».

Prodigan estos poemas el tono sentencioso: breves frases que condensan una sabiduría. Sin prurito inventariador, es conveniente de-

jar anotadas las varias formas de poesía gnómica que en el libro se encuentran.

a) Las que parten del pronombre *quien,* como sujeto de un verbo cuyo complemento es una experiencia:

Quien tienta vive
Quien conoce ha muerto
Quien sabe ya ha vivido
Quien vive amó
Quien calló ya ha hablado
Quien siente vive
Quien recuerda es quien muere
Quien nace está solo y quien mintió dio vida
Solo quien duda existe

b) Las que, a la inversa, parten de la experiencia y se la atribuyen al sujeto de otro verbo:

Vive quien brilla
Vive quien tiene

c) Las que definen la vida o la muerte:

Vivir es conocer
Un «tema»: eso es la vida
La vida es un engaño que a cuerpo limpio reto
Un número es vivir
El número es la vida
Y sombra imparto, sombra
de Dios, que eso es la muerte.

d) Las que parten de una interrogación o de una admiración:

¿Vivir? Fruición, y quien no lo conoce no ha vivido
¿Qué es vida? Quien la da es quien la ignora
Cuán hermosa es la vida, su materia tan bella, corporal.

e) Las que definen otros valores:

La ciencia es un dominio donde el hombre se pierde
Conocer es amar. Saber, morir.
La verdad es un cuerpo
La soledad es sólo un mero espejo
Todo brillo se queda en superficie pero todo es más pobre mientras más oro.

f) Las que sirven para que un hablante se autodefina:

Lo que no fui tú fuiste, pero también lo he sido
Soy mis sombras
Fui y he sido
Yo soy quien fui, si es serlo
Supe lo que es amar porque viví a diario
Aprendí a estar antes que a ser
Soy joven y conozco. No conocí y soy viejo
Muero porque ya no miro, pero sé.

Hemos pasado de lo que llamé la *experiencia,* como materia de libro, a lo que he llamado *conversión,* esto es: manera de plasmar el poema, de convertir en poesía esa temática sustanciada en la vida.

Poesía en cierto modo dramática, donde el poeta, tras la máscara de sus personajes, crea los papeles de una vida común, de un drama único. Escrita en primera persona, en la persona de cada hablante, a veces incluso el verso se corta y completa en la otra parte del diálogo.

Podríamos, generalizando mucho, aventurar una clasificación aproximada de estos personajes, a partir de sus actitudes, de su manera de mirar el mundo. *Rebeldes* y *conformistas,* o bien *progresistas* y *tradicionales* se nos antojan, así vistos y alternativamente, los interlocutores de cada *diálogo* o poema. En el primer grupo colocaríamos: *el soldado,* la *maja,* el *lazarillo,* el *acólito,* el *dandy,* el *poeta segundo,* la *muchacha,* el *director de escena, Yolas el navegante,* el *niño, Marcel* y los dos *amantes:* el *viejo* y el *joven.* En el segundo grupo: el *brujo,* la *vieja,* el *mendigo,* el *inquisidor,* el *amador,* el *poeta primero,* el *viejo,* el *bailarín, Pedro el peregrino,* el *padre, Swan* y las dos *amantes:* la *vieja* y la *joven.*

A los personajes del primer grupo solemos oírles las razones de la esperanza, de la libertad, del esfuerzo, del entusiasmo, aunque no esté todo ello exento de dolor. A los segundos, solemos oírles las razones de la desolación, del fatalismo, de la renuncia, del sueño, de la vida irreal, aunque no esté todo ello exento de belleza. La verdad está en ambos lados, porque nunca son contradictorias las voces, sino complementarias.

La estructura de los poemas se presenta muy equilibrada. Hay siete que conceden igual extensión a cada dialogante:

«Sonido de la guerra»: 45 y 43 versos.
«Los amantes viejos»: 67 y 62 versos.
«Misterio de la muerte del toro»: 44 y 52 versos.

«Quien baila se consuma»: 30 y 33 versos.
«Yolas y Pedro»: 29 y 25 versos.
«Después de la guerra»: 58 y 57 versos.
«Los enajenados»: 45 y 55 versos.

En otros siete, la proporción se altera, y uno de los dialogantes consume muchos más versos que su antagonista. De ellos, en dos predomina el personaje que llamaríamos *conservador:*

«La vieja y la maja»: 58 y 32 versos.
«El inquisidor ante el espejo»: 84 y 42 versos.

En los cinco restantes, el predominio verbal corresponde al personaje que llamaríamos *rebelde:*

«El lazarillo y el mendigo»: 45 y 33 versos.
«Los amantes jóvenes»: 52 y 22 versos.
«Dos vidas»: 49 y 68 versos.
«Aquel camino de Swan»: 30 y 44 versos.
«La sombra»: 43 y 17 versos.

Como antes se apunta, el poema de mayor antítesis es «Después de la guerra». Puede servir de ejemplo para analizar las tesituras disímiles de los dialogantes. Recordemos que el tema es el de la devastación atómica: un planeta inhabitable tras la guerra final que acabe por aniquilar el mundo. Dos únicos supervivientes —por poco tiempo— lo contemplan: un *viejo* y una *muchacha.* El *viejo* constata la desolación y sabe que «desnuda de la carne el alba ha muerto». Pero la *muchacha,* que, aun en la soledad, encuentra hermoso el cielo y piensa que, si ella vive, existe el mundo, exclamará bellamente: «Cómo germina el día entre mis senos». La *muchacha* supone, pues, una esperanza, aunque sea, paradójicamente, una esperanza imposible. Las palabras empleadas son casi idénticas, porque ambos personajes ven las mismas cosas, pero con ojos diferentes. Podemos contraponer:

Para el viejo	*Para la muchacha*
Noche - inmensa	Noche - transparente
Soledad - horrible	Soledad - suave
En aire - un humo	En el aire - pájaros dormidos
Cauce seco	Agua, argepios
No escucho	Oigo a la luz sonar
Tierra sola me siento	Una flor me siento
No puedo responder al cielo inmenso	El cielo existe como yo y lo siento
Amanece horrible el alba	sobre mis labios tibiamente
	Son mis sentidos los que amanecen

Hay que insistir, sin embargo, en que los *diálogos* no plasman actitudes contradictorias, sino visiones distintas: vías distintas de conocimiento. No son cara y cruz de una medalla, sino el mismo paisaje contemplado con ojos diferentes.

En las formas de expresión persisten algunos rastros frecuentes del estilo aleixandrino. Por ejemplo, la afirmación por medio de negaciones:

La sangre no es un río,
sino su pensamiento doloroso
.....
Cual si el rubí no fuese sangre no corrompida,

Las hipérboles cósmicas: «Menudo soy, pero mi frente roza otras estrellas». Los símbolos amorosos *espada-carbón-labios:* «Espadas como flores para los labios fríos / y flores como espadas para el carbón ardiendo.» Y la fuerza amoroso-destructora: «La destrucción o amor en las negras arenas.»

Un personaje exclama: «Yo no dudo. Yo canto», con evidente recuerdo del «Yo no muero. Yo canto» del poema «Tormento del amor», perteneciente al libro de 1936 (publicado en 1950) *Mundo a solas.* Ambas expresiones presentan la misma yuxtaposición ilógica de dos proposiciones semejantes.

La crítica que formula el *Dandy*, en el «Diálogo de los enajenados», maneja aspectos de una sociedad caduca y tópica que recuerda el ambiente del famoso poema «El vals», de *Espadas como labios* (1932) y de otros poemas de corte satírico.

Pero quizá la huella mayor de procedimientos anteriores esté en la vuelta, bastante insistente, de la *o* con doble valencia, recurso que en la segunda época aleixandrina fue menos acogido, después de su auge en la primera. Dentro de los *Diálogos* aparece en unas doce ocasiones.

Las ropas como elemento desnaturalizador de lo elemental y puro, simbología que en Aleixandre tiene ascendencia superrealista, traen a dos de estos nuevos poemas ese mismo sentido:

Una ropa es quien ama
.....
Como un frac yo pasé.
Un frac paseó solo.

(Aquel camino de Swan)

Cuando mudo de piel o arranco el traje
con que latí y fui visto

(Diálogo de los enajenados)

Distinto matiz adquiere la presencia del vestuario en otra imagen: «Hoy no basta un chaleco de rosas», ya que su intento es la caracterización de una época y la alusión a un ambiente social fin de siglo, sustentador de una burguesía periclitada.

Es muy intenso en el libro un peculiar empleo de las conjunciones *pues, porque* y *pero*. En general, son una forma abreviada que elude otras partículas unitivas y explicativas.

«Las pestañas angustian, pues espesas / como rastro de noche», dice al *amador* del «Diálogo de los enajenados», sobrentendiéndose el verbo ser: angustian, pues *son* espesas.

He aquí otros casos del uso del *pues:*

Pues vi miré. La sangre no era un río
Soy piedra pues que existo
Pues dudé, vivo cierto
Me despeño, pues amo.

En estos casos la frase completa hubiera sido *puesto que*. En esta otra expresión: «Comprendí pues vivido», la sustitución ha sido mayor: el *pues* vale por *puesto que he.*

Con la conjunción *porque* tenemos: «Crecí porque adorado», eludiendo el verbo: crecí *porque fui* adorado, o bien: *porque he sido* adorado.

Ejemplos del uso de la conjunción *pero* son: «Vida, pero en los labios. Sueño, pero en los ojos.» Estas conjunciones cobran carácter excluyente; explican que la vida toda se concentra en los labios y que todo el sueño —o los sueños— se concentra en los ojos.

Si este personal modo de emplear las conjunciones abunda en los *Diálogos,* escasea, en cambio, la trasposición de tiempos verbales que es, en otros libros, pródiga singularidad en la sintaxis de nuestro poeta. Alguna muestra surge, no obstante, como indeleble sello de estilo. Veamos, seguidamente, dos.

Otra música escucho que nadie aquí ahora oyese
(Misterio de la muerte del toro)

El protagonista está, en el momento en que habla, escuchando *otra* música. En este caso el indefinido *otra* imprime un carácter trascendente a *música.* Percibimos que no es una música normal, frecuente o fácilmente audible. Y, desde luego, no es de las que pueden oír las restantes figuras del contexto (el *toro* y el *público).* El verbo está en presente de indicativo: *Otra música escucho.* ¿Qué musica? Una que

nadie aquí, ahora, *oyese*, Pasamos al imperfecto de subjuntivo. No es una música que nadie *oye*, con un lógico presente, ni tampoco con un comprensible potencial: *que nadie oiría*, eliminador de toda posibilidad auditiva por parte de otro sujeto. No; esta es una música que *nadie oyese*. El empleo del subjuntivo, sintácticamente arbitrario, convierte en irreal y extraña la música: es como si estuviera sonando y no la oyese nadie. O sea: que no está sonando (*como si estuviese*, no es estar; el *como si*, supone siempre otra cosa), que no ha sonado nunca ni va a sonar. El protagonista no escucha, sino que es *como si* escuchase. La irrealidad expresada resulta mucho mayor.

Otra muestra se da en el verso «No hay estrellas, no hubiera, pero brilla una luna». El cambio es idéntico: de presente de indicativo a pretérito imperfecto de subjuntivo, pero la intención está más clara. Con la trasposición el poeta parece querer decirnos que no se ven las estrellas, aunque las estrellas existan, pero aun en el supuesto de que no existiesen, de que no hubiera estrellas, la luna, esa luna admirada, brillaría también.

A lo largo de los catorce poemas que integran los *Diálogos del conocimiento*, Aleixandre se mantiene dentro de una versificación más bien tradicional. El versículo de irregularidad silábica, de cuya famosa creación dan fe otros libros, apenas se emplea. Con algunas excepciones, prevalece el verso de catorce sílabas, seguido por el de once, intercalándose algunos de siete.

Aleixandre construye, como ha hecho siempre, un mundo propio en el que se mueve a lo largo de todo el libro. No lo hace aquí directamente, sino a través de unos interlocutores que se hacen nuestros interlocutores, según se dijo antes, por su grave problemática de humana trascendencia. Ese mundo es una mezcla de realidades vividas y de ideas abstractas: pugna en la que se debate el libro, en sed de conocimiento. Frente a las realidades más ásperas y concretas, un personaje ve la sangre como «un pensamiento doloroso». Otro, a punto de morir, cree que «sólo mi pensamiento vive ahora». El ser humano deviene «idea muerta». La luz es «el pensamiento de la luz sin hombres». También el *amante viejo* duda de si lo que siente sobre la tierra «son pasos o su idea», y los cabellos de la amada no ondulan sino «cuando los pienso». Agárrase a esa entelequia, y cree que «no engañas tú, pensamiento solo que eres toda mi compañía», porque «el pensamiento vive más que el hombre». Cartesianamente, el amante «piensa, luego existe», y augura que «el pensamiento puede ser el mundo».

Es muy numerosa esta valoración de lo pensado, de lo ideado, en muchas de las posiciones asumidas en los *Diálogos*. La desolación de un mundo en ruinas puede convertir a la tierra en un «idea muerta en que giramos», o que todo llegue a ser «un pensamiento, pero no humano». In-humano, entonces, o a-humano, puesto que, como dice otro personaje, la vida es un goce sensual, y quien no lo percibe es que «no pasó de la idea» y, por tanto, que «no ha nacido». La alternativa es que el hombre viva solo «en la mente de un dios».

Esa vertiente de platonismo, que ya se inclinó sobre otras zonas de la obra de Aleixandre, se exacerba en el *diálogo* titulado «Dos vidas», donde uno de los poetas dialogantes entiende que la vida siempre es pensada, que «un pensamiento es el hombre» y «una idea el mundo luminoso». «La carne es un vestido y yo desnudo quiero saber.» Saber no, pues, mediante los sentidos, sino mediante el pensamiento. Idear, no constatar.

He aquí otra inquietud de esta poesía. ¿Cómo alcanzar el *conocimiento*, por el mundo de las ideas o por el de las realidades tangibles?

Pero, por encima de todo —deduzco—, este otro planteamiento: ¿Es la plena *sabiduría* la muerte? El *viejo* del poema «Después de la guerra» contempla la dureza de un cielo «sin respuesta» y exclama que «sólo la voz humana tiene límites. Tentarlos es saber. Quien sabe toca». Aquí se queda suspenso el verso, dando sentido sensorial a la sabiduría: sabe-toca. Mas el encabalgamiento (la poesía de Aleixandre, es bien sabido, maneja de continuo el encabalgamiento), nos lanza sorprendentemente a una nueva comprensión: «... quien sabe toca / su fin». Es, pues, su fin —la muerte— lo que toca el que sabe. Apasionado drama que abre con el *conocimiento* la *consumación*.

Cuando la consumación es total —como «Después de la guerra», nos sugiere— «el alba nace», porque el orbe continúa impasible, pero nace «desnuda de la carne», ya que la vida humana se extinguió. Entonces hay que decir que «el alba ha muerto». ¿Da, pues, el hombre sentido al mundo? Por ese costado llegamos al «hombre medida de todas las cosas» y, por ende, a un humanismo crecido desde esta poesía, densa y preocupante, que se añade ahora a la gran obra aleixandrina. Humanismo que tampoco es nuevo en el autor, y que no empece a sus visiones de un cosmos radiante y puro de otros libros ya famosos.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID).*

UNA CONVERSACION CON MIGUEL ANGEL ASTURIAS

En abril de 1972, Miguel Angel Asturias fue invitado por la Universidad Hebrea de Jerusalén a dictar un ciclo de tres conferencias, en el marco de su Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos. En aquella ocasión desarrolló tres temas estrechamente vinculados entre sí: *La novela hispanoamericana, testimonio de una época; Paisaje y lenguaje en la novela hispanoamericana* y *El novelista en la Universidad*. A resultas de las proposiciones ideológicas y estéticas que formulara en las mismas y, en base a una posterior polémica, accadió, el martes 25 de abril, a grabar una conversación con Carlos Abrego y Samuel Gordon. Lo que sigue es la transcripción de esa cinta magnetofónica, que, originalmente, estaba destinada a un archivo de material de consulta para futuras investigaciones. Hoy, ante su lamentada desaparición, sus amigos de Jerusalén consideramos nuestro deber —y nuestro modesto homenaje póstumo— publicar el texto de aquella conversación.

Jerusalén, junio de 1974.

—*En repetidas ocasiones la crítica se ha manifestado a favor de «El Señor Presidente» como el mejor de sus textos de narrativa o lo más sobresaliente en su obra novelística. Con este punto de referencia, ¿cómo juzga usted hoy día, retrospectivamente, toda su obra, cuáles son sus pautas, si las hay, y, a pesar de las divisiones que pueda efectuar, cuál es, a su juicio, la columna vertebral que recorre y unifica toda su obra?*

—A mí me parece que en mi obra hay una columna vertebral mítica. Es decir, que mi obra está enraizada en el mundo indígena, arranca sus valores de todo ese mundo indígena que empezamos a conocer ahora y que aún sigue siendo una incógnita y algo desconocido. Creo yo que, en este sentido, los escritores de este país están realizando, quizá, una obra parecida a la que realizamos los escritores de la América hispana en 1920, es decir, buscar dentro de lo indígena, buscar dentro del ambiente de nuestra propia naturaleza, en nuestro paisaje, en nuestra vida, en nuestra alimentación, en el maíz que comemos, en el frijol que comemos; en todos estos aspectos encontrar los elementos para crear una literatura, imperfecta, desde luego, para escribir poemas y novelas que empezaban y han empezado por inventarse una lengua. Es indudable que nuestro español es un español que, como dicen muy bien los castellanos, es un español que va tanteando las cosas. El problema mío fue siempre, y sigue siendo, la

expresión americana, y mejor para mí si digo indoamericana. El problema, como les digo, para mí, fue siempre y sigue siendo, cuando escribo un poema, un cuento o una novela, entre tres formas de decir, o cuatro, o cinco o siete, escoger aquella que traduzca mejor la sensibilidad mía indígena, porque en nosotros combaten, indudablemente, la sensibilidad indígena y el español. Somos mestizos, somos gentes conflictivas, tenemos nuestro conflicto con respecto a todos los problema, como les digo, para mí, fue siempre y sigue siendo, cuando las novelas y de los poemas—, constantemente estamos en este conflicto y vamos buscando siempre, yo lo he buscado, aquello que se acerque más a la expresión americana. Por eso dejé de escribir versos, porque el verso está ya marcado por la literatura española, es decir, ya hay ritmo y rima de sílabas del verso, etc., y esto ya es una cárcel; era mejor, entonces, lanzarse a la prosa, donde no habían estas limitaciones. Dicho esto, creo yo que en toda mi obra, *El Señor Presidente* representa —y lo estoy juzgando a muchísimos años de distancia, porque yo lo terminé el año treinta o treinta y dos, más o menos— digo entonces, representa un momento de mi literatura en la que pude transcribir todos los elementos que yo desde niño viví durante la dictadura de uno de los dictadores de Guatemala.

—Diversas tendencias de crítica literaria marxista dividieron la obra de Máximo Gorki en dos períodos: Romántico y Realismo Socialista, y han acordado, sin embargo, que parte de sus obras, a pesar de pertenecer al período romántico, pueden y deben considerarse como sus obras maestras. Más aún, Marx y Engels manifestaron su admiración por la novelística de Balzac, como reveladora de las fuerzas históricas en movimiento y cuyo verismo patentizara en su Prólogo a la Comedia Humana, a pesar de haber sido ideológicamente monárquico y haber compartido los valores burgueses que describiera. ¿Cómo es posible conciliar estas apreciaciones de críticos marxistas, sobre esta literatura no combativa, con la exigencia de una literatura combatiente y de protesta en la América latina de hoy, por ejemplo?

—Yo lo que creo a ese respecto es que si es verdad que Balzac fue uno de los grandes espíritus combatientes, a pesar de ser monárquico y burgués, él hizo la denuncia, indudablemente, de todos los defectos de la burguesía francesa, de todos los vicios de esta burguesía, y asistió a la transformación del mundo francés en los momentos en que dejaban de tener valor ciertas cosas, para adquirir

valor ciertas otras, como los valores bancarios, el oro y todos los elementos que van a constituir la nueva riqueza, o sea la riqueza burguesa. Pero creo yo que en la obra de Balzac, así como en la obra de Máximo Gorki, encontramos el reflejo de una realidad que pugna por salir; nosotros debemos ver en las novelas de América latina, de Hispanoamérica, momentos en que cada uno de los escritores ha reflejado la lucha, la situación de su pueblo, y esto hace que nuestra novelística, en cierta forma, aunque no tenga un carácter marcadamente marxista o político, ha sido siempre combativa. Es decir, que toda la vida en nuestra novelística se ha escrito, como ya decía en mis conferencias (*), para luchar: Sarmiento lucha, Martí lucha, todos los escritores luchan, todos los escritores están muchas veces en los dos frentes, en el frente de sus libros y al frente de partidos políticos que piden la libertad para nuestros pueblos. Por eso creo yo que nuestra literatura —y esto hay que explicárselo a los europeos—, difiere de la literatura europea en el sentido de que entre nosotros somos muy pocos y por eso a veces dicen: pero Fulano es Presidente de la República y es novelista; sí, es Rómulo Gallegos, pero porque no hay muchos hombres entre nosotros. En Francia, el que es escritor es sólo escritor, jamás se le va a ocurrir ser diplomático, salvo en el caso de Claudel, o bien ser un diputado, o bien tener un puesto político. El que es escritor como, digamos, Sartre, él es escritor y solamente escritor; aparte de esto, el que es político es sólo político. En América, nosotros los escritores servimos para un cosido como para un barrido, y esto, ¿por qué? Porque nos hacen falta elementos; sin embargo, creo yo que nuestra literatura a ese respecto —y por eso yo insisto en que la nueva literatura americana, la que ahora se está escribiendo—, debe reflejar, y en el futuro tendrá que reflejar, todo el aspecto de la violencia que ya en mi caso yo no puedo reflejar, porque no estoy en América y porque yo creo que cuando uno es joven es cuando capta todas esas cosas, pero la violencia que hay actualmente en América latina, el número de estudiantes muertos y heridos, la situación de nuestros países, ya en otro tono del que yo viví, esto tendrá que ser escrito y reflejado por los nuevos novelistas. No nos conformaremos si no nos dan esta vivencia de la lucha actual en América latina ya a base de un rifle y de una metralleta.

—¿Cuál es, a su juicio, la literatura que, hoy por hoy, está a la vanguardia en temas y producción, pero no en cuanto a géneros o

(*) Se refiere al ciclo de conferencias sobre la «Nueva novela hispanoamericana» que dictara en la Universidad Hebrea de Jerusalén, del 23 al 25 de abril de 1972.

escuelas se refiere, sino escrita o producida por una lengua o cultura determinadas?

—Pues, efectivamente, hemos dicho que la literatura hispanoamericana es la que se va poniendo a la cabeza de las literaturas ahora. La literatura norteamericana había ocupado un puesto muy importante cuando estaban los grandes maestros, entre ellos Faulkner y Lewis, y todos los grandes maestros ocupaban un puesto importantísimo. En la actualidad —podemos verlo—, se traducen más novelas hispanoamericanas que novelas norteamericanas, y se traducen a todos los idiomas, se traducen a todos los idiomas cultos de Europa. Esto significa que la literatura hispanoamericana está ocupando un puesto importante, porque las otras literaturas europeas, yo conozco la francesa, está muy pegada al pasado, no hace sino repetir, generalmente, los mismos temas. Los franceses son sumamente cartesianos y racionalistas, todo lo razonan, todo debe ser sujetado a la razón, y en esa forma acaba el mito, acaba la leyenda, se descarna todo e indudablemente que en el arte hay un fondo mágico, hay un fondo existencial, hay un fondo de comunicación interna, que los europeos van perdiendo.

—¿Considera usted que el nivel de la actual crítica literaria latinoamericana está a la altura de la literatura de la cual se ocupa?

—Yo creo que no, porque en Latinoamérica no hay todavía, por decir así, críticos en el sentido que le damos a esta palabra. Lo que hay en América son muchos profesores que hacen estudios sobre los textos, pero un crítico, una persona que consagre o que no consagre, todavía no tenemos en América, porque es tan vasto el campo en que el crítico tiene que operar, que puede haber en México un buen crítico, puede haber en Centroamérica un buen crítico, en Argentina puede haber un crítico en «La Nación», o en «La Prensa», o en «Clarín» o en otro periódico, pero estas críticas, además, ocupan muy poco lugar en los periódicos, no se les da la importancia que tienen en otras partes y los críticos también están muy mal pagados. Quiere decir que no pueden leer libros y libros, no creo. La crítica en América latina está en un estado muy muy inferior a la cantidad de libros, obras y creaciones que se publican.

—A pesar de haber ocupado usted un cargo diplomático, ¿se consideraba, en ese entonces, un escritor en exilio?

—No, de ninguna manera, no. No me consideraba un escritor en exilio, y esto del escritor en exilio..., pues ya en los tiempos modernos ha variado mucho. Yo creo que la época en que Ovidio fue exiliado en Constanza, en el mar Negro, ya dista de esta época, porque ahora, con los aviones, con la prensa y con la radio, uno puede estar lejos de su país y estar dentro de su país.

—No, la pregunta apuntaba también hacia algo más, en el sentido de que, en nuestros días, es frecuente hablar de un grupo, fundamentalmente entre los jóvenes escritores latinoamericanos, a quienes los escritores residentes en Latinoamérica y los críticos han denominado «los escritores exiliados», por ejemplo Cortázar, Vargas Llosa y otros.

—Sí, Vargas Llosa llegó a hablar del escritor exiliado en su propio país; que no tiene conexión, que no tiene relación y se siente exiliado. Pero yo creo que esto de sentirse exiliado o aislado es una cosa de carácter personal. Yo soy un hombre extremadamente comunicativo y nunca me he sentido ni exiliado ni aislado; siempre he sentido, cuando he vivido en exilio después de la caída de Arbenz, que me marché a la Argentina; en la Argentina hablan el mismo idioma, que es casi todo igual; quiere decir que yo me sentía en una parte de América que era tan importante para mí como mi país.

—En América latina, los escritores frecuentemente han protestado ante la falta de libertad de expresión, situación esta que se diera durante el período de el Inca Garcilaso de la Vega, pero hubo quien lograra, como lo manifestó usted en su conferencia, burlar ya entonces esa censura de doble filo. ¿De qué medios se valen los escritores contemporáneos para eludir esas tijeras de múltiples filos?

—Creo yo que debemos ser justos en este sentido. En América latina hay censura, si se quiere, para los periodistas, pero no la hay para los libros. Hasta ahora muy pocas veces hemos visto que se prohíba la circulación de libros, salvo, pues, los países que prohíben la llegada de libros marxistas o de carácter comunista, pero en lo que toca a los autores, casi todos publican y casi siempre circulan los libros. No hay, pues, una censura como existe en otros países, en que hay que presentar la obra antes al censor o bien, una vez ya publicada, la puede recoger la censura. Eso no existe entre nosotros. Y no existe porque el campo es muy vasto, quiere decir que en la Argentina se publican muchos libros a la semana, en México también.

Estos circulan y, acaso, también exista el hecho de que las fuerzas retrógradas de América latina no le den importancia al libro, en parte porque son analfabetos y, en parte, también porque consideran que el libro no es peligroso.

—A qué atribuye usted, que ha trabajado con los mitos y las religiones indígenas, la búsqueda a que se entregan capas considerables de jóvenes en los países altamente industrializados, como en Europa y los Estados Unidos, en un retorno a lo mítico-mágico, fenómeno no tan frecuente entre los jóvenes de los países latinoamericanos a pesar de su proximidad a las fuentes mismas. En síntesis, su hurgar personal en los mitos, ¿tiene o tuvo alguna similitud con el fenómeno mencionado?

—Yo lo que creo en ese sentido es que hay que pensar en las diferentes juventudes. Si pensamos en las juventudes europeas, he visto que hay un cansancio de parte de los jóvenes por esto que se llama ahora la sociedad de consumo, es decir, ya a los jóvenes no les satisface, y hay un fenómeno principal, a los jóvenes ya no les satisface el dinero. Antes el joven iba tras el dinero; ahora dejan el dinero, dejan a los padres con lo que tienen y lo que iban a heredar y se lanzan, tal vez, a buscar una vida más directa. Se ha envuelto tanto la vida, está tan escondida, tan recóndita, a través de tantas formas mecánicas de existencia, que uno mismo, sin ser joven, siente el deseo de salir en ciertas épocas, ir a buscar un árbol y frotarse de espalda en el árbol como para hacerse uno más natural en el árbol mismo. Es decir, hay ya un cansancio de civilización, sin duda; ahora, esto no tiene nada que ver con la forma en que yo traté los mitos, porque yo fui a los mitos precisamente después de vivir un tiempo entre los indígenas y luego de haberlos estudiado, y luego me tocó hacer mi tesis sobre la vida social del indio, y en esa época inicié mi investigación en diferentes poblados indígenas, lo que me puso en contacto con ellos. Todo eso me indujo a hacer estudios sobre la mitología, la religión y demás cosas de los indios, pero no porque yo volviera al mito, sino porque estudiaba estos elementos.

—¿Considera usted que la denominada «Literatura fantástica» es, necesariamente, no revolucionaria?

—Es decir, habría que saber cuál es la literatura denominada fantástica, ¿sería la de Borges?...

—Para dar un ejemplo muy común en Francia, las narraciones que Roger Caillois compiló en una famosa antología del cuento fantástico, nos referimos a ese género de literatura fantástica.

—Sí, yo creo que eso no puede contribuir al cambio de nuestra sociedad y hacer la revolución. No creo que ese género de ficciones pueda llegar a ser un elemento de incitación a la revolución.

—Y si tomáramos el caso clave de alguien, por ejemplo, de alguien que se ha manifestado como revolucionario y que, al mismo tiempo, ha incursionado en la literatura fantástica, y hablo concretamente de Cortázar, haciendo saber, aclaro, que el género fantástico en el que Cortázar incursionó es esencialmente diferente al de Borges, pero en ese caso, ¿qué supone usted? Porque existe esa problematicidad del individuo que lo escribe y que se declara militante...

—Sí, pero yo creo que ésa es una cosa distinta...

—¿Usted no la confundiría?

—No, yo no la confundo, porque yo puedo declararme militante y revolucionario, pero yo creo que el autor, en este sentido, cuando se habla de mi política, cuando hablo de mi actitud revolucionaria, yo invito a que se lean mis libros, porque ahí está reflejado, pero al mismo tiempo no creo yo que uno pueda escribir relatos de ficción y de entretenimiento y después hacer declaraciones políticas de extrema...

—¿Por qué? ¿Allí hay que considerar géneros?

—Sí, hay que separar géneros.

—¿Considera usted que los ensayos y experiencias con el lenguaje que realizan escritores tales como Vargas Llosa, Cabrera Infante, Lezama Lima y Cortázar, entre otros, continúan y forman parte de esa búsqueda por un lenguaje propio, que exprese al ser latinoamericano?

—Creo que sí, creo que esa búsqueda a través del lenguaje es muy interesante, siempre que la búsqueda se haga sin imitar al *Nouveau Roman*, porque si se hace imitando al *Nouveau Roman*, entonces

caemos en la imitación de lo europeo. Debe hacerse la búsqueda. Sobre todo en *Paradiso*, hay una búsqueda muy muy importante, y creo yo que *Paradiso* es un libro que está muy por encima de los demás libros que se han hecho ocasionalmente. En *Paradiso* hay una labor de años y de años que ha hecho Lezama Lima. Yo estuve en Cuba en el año 59, y ya Lezama Lima trabajaba y tenía ya mucho escrito de *Paradiso*. Me conversó mucho de *Paradiso* y creo yo que es un libro que hay que leer con tanto cuidado como un *Ulises* o como cualquiera de los libros de Proust. Todavía no se le ha dado su lugar, pero, a medida que pase el tiempo, se le dará su lugar, porque ahora mucha gente habla de *Paradiso*, pero pocos lo han leído, porque es muy difícil leerlo.

—De acuerdo con su concepción, ¿existe un arte revolucionario? ¿Cuál es su naturaleza y a qué tipo de arte se opondría?

—Es decir, yo no creo que exista un arte que, en sí, sea revolucionario. Yo creo que pueden existir las artes que despierten en el individuo la inconformidad. El escritor está llamado a impulsar en el lector sentimientos que lo lleven a querer destruir una situación y, en ese caso, a querer tomar cualquier actitud violenta, si ustedes quieren. Es decir, cuando yo escribí *Week-End en Guatemala*, creí y creo que es un libro que quien lo lee siente el deseo de tomar un arma y ver cómo se puede luchar contra las compañías fruteras.—*CARLOS ABREGO y SAMUEL GORDON (Instituto Central de Relaciones Culturales. Sokolow, 6. JERUSALEM. Israel).*

LA IMAGEN EN EL ESPEJO

(En torno a una biografía de Curros Enríquez)

Ese es el esplendor
sobre el que vamos andando...
Agustín Delgado

1

He copiado cuidadosamente una frase antes de empezar: «El arte, ¿es su propio fin y objeto, o es solamente un medio para un fin?» Unamuno vino a decir que, si Cassou le reprochaba —y podía no ser

un reproche—haber escrito únicamente comentarios a su circunstancia, «me aquieto pensando —decía el rector de Salamanca— que acaso la *Iliada* no es más que un comentario a la guerra de Troya, y la *Divina Comedia*, un comentario a las doctrinas escatológicas de la doctrina católica medieval y, a la vez, a la revuelta histórica florentina del siglo XIII y a las luchas del pontificado y el imperio». El poeta lleva su circunstancia como una fuente y como una piedra. De la fuente toma la inspiración que brota; de la piedra, la responsabilidad y la conciencia de hallarse bajo la ley de la gravedad que lo determina.

En 1954 publicó Celso Emilio Ferreiro la primera edición de la biografía de Manuel Curros Enríquez (1). Tenía entonces su autor cuarenta años, y para su elaboración, que ideó muy joven, se valió de cartas personales, archivos, consultas a quienes de un modo u otro vivieron próximos al poeta de Celanova, noticias familiares, recortes de prensa, confidencias, recuerdos de niño en la villa orensana y, sobre todo, su propia experiencia personal como poeta gallego, su andadura intelectual y su condición de lector de Curros. No es ésta la única biografía del autor de *Aires da miña terra*. Ni la primera tampoco. Algún crítico, sin embargo, ha subrayado la fecha de publicación del libro como un hito fundamental no sólo en la poética de Celso Emilio, que en el mismo año publicó *O sono sulagado* (2), anuncio de una orientación definitiva, sino en la trayectoria misma del fenómeno poético de posguerra en Galicia. La aparición de la biografía de Curros, que, como señala Basilio Losada, es más la interpretación de un conflicto existencial que una acumulación de datos históricos (aunque éstos no falten en absoluto), supone una reafirmación para todos. La poesía gallega posterior a 1939 —con un largo tiempo de obligado silencio que precipitó rupturas y desarraigos (3)— asume un proceso de rehumanización y compromiso similar al que, paralelamente, se produce en la poesía peninsular escrita en castellano y que, por otra parte, es un eslabón más de la apretada cadena de corrientes sociales y realistas que protagonizan la poética occidental a partir del período de «entreguerras».

---

(1) Celso Emilio Ferreiro: *Curros Enríquez. Biografía*. Moret, La Coruña, 1954. Segunda edición en Júcar, colección «Los poetas», 1973. Se adjunta, además, una breve antología de poemas de contenido social y político.

(2) Celso Emilio Ferreiro: *O sono sulagado*. Colección «Alba». Vigo, 1954, aunque en el colofón figura la fecha del 8 de marzo de 1955.

(3) El trauma de la guerra civil fue especialmente grave para las culturas periféricas. Hasta 1945 no aparece un solo libro escrito en gallego, y los que se editan con esta fecha (*Brétemas mariñás*, de Celestino Luis Crespo, y *Soaces dun abade*, de Mariano Piñeiro) carecen totalmente de importancia. *Cómaros verdes*, de Aquilino Iglesias Alvariño, es el primer libro de posguerra editado en gallego que tiene cierto interés; pero hasta 1951, fecha en que comienza a funcionar la Editorial Galaxia, no se puede hablar de una actividad editorial en lengua gallega.

Tanto los poetas de la emigración (o el exilio) como los residentes en Galicia fueron afrontando, desde su singular circunstancia marginal y gallego-parlante, los determinantes sociales, culturales, humanos y políticos de los hombres de su tierra como motivación fundamental de su poesía. Nada era nuevo, sin embargo. De un modo parecido, los poetas del XIX, los protagonistas del «Rexurdimento», habían asumido preocupaciones similares. La dimensión social y el «compromiso» de Rosalía de Castro, por ejemplo (4), cobró una dimensión en las últimas décadas que no tenía, disimulada su obra en interpretaciones más intimistas y líricas. La existencia de una tradición medieval de poesía satírica y en ocasiones de contenido claramente político, como son las *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (5), de las que el medievalista portugués profesor Rodrigues Lapa publicó una edición crítica en 1965, descorrió la cortina de un pasado fertilísimo. La imagen del espejo crecía y se enriquecía en profundidad. Ocho años después de la aparición de la biografía literaria del autor de *Aires da miña terra,* Celso Emilio Ferreiro, el poeta civil de la Galicia del XX, publicó *Longa noite de pedra* (1962) (6), muchos de cuyos poemas habían sido escritos en las duras jornadas de la guerra civil, pero que por razones ajenas a su autor no salieron de las prensas hasta dos décadas más tarde. Se consolidaba, verso a verso, un humanismo militante que es tradición comprobada en la poesía gallega.

2

Yo sí creo en los descubrimientos personales. Todos tenemos un doble en alguna parte; y en el tiempo también. ¡Salud, antiguas sombras recobradas y queridas desde la distancia! La historia es un espejo que nos transmite imágenes lejanas y, a veces, como extranjeras de nosotros. Pero cruza una luz, un gesto, y nos reconocemos inmediatamente pese a los años. Es como multiplicar la propia existencia en el número de reconocimientos pasados: saber que somos antiguos y, de algún modo (sólo de algún modo), perennes frente a la caducidad vertiginosa del tiempo personal. El escritor se adhiere

(4) Alonso Montero inauguró la colección «Los poetas», de Editorial Júcar, con la biografía de Rosalía de Castro y Murguía (Madrid, 1972), en la que incide en el aspecto social de la producción de la poetisa gallega.

(5) *Cantigas d'escarnho e de mal dizer.* Edición crítica de M. Rodrigues Lapa. Galaxia. Vigo, 1965.

(6) Celso Emilio Ferreiro: *Longa noite de pedra.* Colección «Salnés». Edit. Galaxia. Vigo, 1962. Posteriormente fue reeditada en varias ocasiones por El Bardo, Barcelona, con un prólogo del profesor Basilio Losada.

a los propios valores en el recuerdo de quienes los sostuvieron o intuyeron en el pasado. He aquí el significado de lo que hemos dado en llamar «maestros» y, en cierta medida, el sentido mismo de la tradición literaria: el afianzamiento. Los «maestros» son imágenes que el espejo del tiempo nos muestra y con las que nos sentimos identificados. No nos transmiten tanto una verdad como reafirman la nuestra al haber vivido una circunstancia semejante.

Machado o Vallejo —por citar dos ejemplos en cierta medida próximos a lo que Curros puede representar para la poesía gallega contemporánea— fueron como linternas en el tiempo para las promociones que escribían poesía en los años cincuenta y sesenta. Cada cual se mira en el espejo de su propia tradición. La obra de Manuel Curros Enríquez es un mojón orientador en la ardua ruta de los compromisos poéticos, «palabra en el tiempo», poesía militante inspirada en un humanismo liberal y progresista, cuyo sentido del «compromiso» poético para con los suyos es norte, en la historia de la poesía gallega, para las promociones que vienen asumiendo ese proceso de rehumanización a que aludíamos más arriba, acaracterístico de un amplio sector de poetas posteriores a 1940. De algún modo (pese a habitar momentos históricos y contextos sociales radicalmente distintos), Curros Enríquez es a la poesía gallega contemporánea —o poscontemporánea, que sugiere Bousoño— lo que el segundo Machado a la primera y segunda generaciones de posguerra en la Península: bastión que afianza la actitud beligerante de los nuevos vientos poéticos (y la fortalece).

3

Existe —qué duda cabe— una diferencia fundamental, entre otras, que singulariza notablemente la circunstancia gallega. Cuando Machado escribe, apela a una tradición riquísima (en el subconsciente de sus lectores) que lo respalda. Curros, como Rosalía, Lamas o Pondal, deben constituirse en su propia tradición en cuanto desconocen la existencia de una producción medieval que, sin embargo, acaso latiese en el subconsciente popular de que se alimentó todo el «Rexurdimento» gallego del XIX. En 1863, fecha de la publicación de *Cantares gallegos*, sólo noticias muy vagas se tenían en torno a la existencia de una poesía medieval gallego-portuguesa, y, en todo caso, no pueden ser consideradas como relevantes a la hora de hablar de una posible conciencia de tradición literaria en los primeros escritores gallegos. En 1886 Antonio de la Iglesia recogió algunas

composiciones medievales en *El idioma gallego. Su antigüedad y vida* (La Coruña), la mayoría de las cuales habían sido publicadas desordenadamente en algunas revistas especializadas. Es a partir de entonces cuando comienza a hacer acto de presencia una tradición que se afianza con más fuerza en los escritores gallegos a medida que avanzan las investigaciones en torno a los cancioneros y poetas medievales.

Permítaseme abrir un paréntesis. (Cuando hablo de «rehumanización» en la poesía gallega de posguerra, paralelamente a lo que sucede en el resto de la Península, me refiero a la vocación del rescate del hombre, su circunstancia social y sus condicionantes concretos —que lo hacen ser *él* y no *otro*— de que hacen gala los poetas posteriores a 1940, casi todos ellos valiéndose de una técnica más o menos realista. Ello no significa, sin embargo, una «deshumanización» radical en la poesía anterior.)

Las «vanguardias» y experimentalismos literarios irracionalistas de la década de los veinte, que en otras literaturas se manifestaron con virulencia formal inusitada, no llegaron a alcanzar extremos de fatiga en las letras gallegas. Detrás de Manuel Antonio, por ejemplo, está siempre el hombre, pese a sus preocupaciones formales. La explicación creo que es sencilla: el carácter genuinamente popular de toda lengua se manifiesta en este caso con una evidencia solamente comprensible si tenemos en cuenta las características históricas y sociales que inciden en la realidad gallego-parlante. Galicia es un país *dilingüe* (7), con dos niveles claramente diferenciados. Uno, popular, que se expresa en gallego. El otro, que utiliza el castellano como vehículo habitual, el de la Administración, el poder y las clases acomodadas. La lengua gallega (amenazada) es, en estas coordenadas, patrimonio casi exclusivo de las clases más humildes, en cuya marginación se ha refugiado históricamente; y el escritor, el intelectual o el poeta asume un compromiso social muy definido por el mero hecho de tomarla como vehículo de comunicación y conocimiento.

El compromiso lingüístico es esencial a la condición misma de escritor. Sin embargo, en este caso, hasta la preocupación formal adquiere connotaciones sociales (y hasta políticas) que no existen más que veladamente en literaturas consolidadas. La intelectualización del idioma —su habilitación como lengua de cultura— supone un enterrarse en las raíces mismas, en el contexto social de la realidad

(7) La aportación del concepto de *dilingüismo* o *diglosia* a la realidad gallega, frente al erróneo *bilingüismo*, se debe al profesor Alonso Montero. En su libro *Informe —dramático— sobre la lengua gallega* (Akal Editor. Colección «Arealonga». Madrid, 1973) explica ampliamente el concepto y su realidad social.

hablada, que no está en la burguesía acomodada de las ciudades (ni siquiera es compartida por ésta, como puede suceder en el caso de Cataluña), sino que hay que aventar entre los campesinos de la montaña lucense o los marineros de Finisterre. (La preocupación por el *hombre* —con el *hombre* tan cerca— es, además de urgente, la justificación misma de la aventura literaria.)

Los escritores gallegos del XIX, pioneros en el esfuerzo de declarar la «mayoría de edad» de una lengua de hecho no literaria en el momento que empiezan a escribir, adquieren, pues, una dimensión pluralista de compromisos humanos, populares, lingüísticos, formales, sociales, etc., subrayados por el acto mismo de constituirse, partiendo de cero, en la imagen de su propia tradición. El Renacimiento gallego es un movimiento de origen pequeño-burgués (la alta burguesía estaba muy lejos de sentirse identificada con las singularidades gallegas), inspirado en la realidad del pueblo —lo que no significa *popular*—, y esta circunstancia, que en muchos aspectos es válida todavía para los escritores actuales en lengua gallega, subraya el carácter social y político de la poética de Curros, cuyo trasfondo es común a sus compañeros de aventura, pero que, si en ellos es sentimiento, queja, dolor contenido o recreación mitológica, en el de Celanova es clamor y compromiso militantes.

4

La figura de Curros no pasó inadvertida para las generaciones gallegas de posguerra, más tímidas quizá en sus reivindicaciones que las castellanas (las razones son obvias), pero no menos comprometidas en su momento histórico. Aun en composiciones de carácter aparentemente festivo o costumbrista —que, a mi entender, no responden a la verdadera intencionalidad civil del poeta, radicalizada en los últimos años de su vida a raíz, sobre todo, de su experiencia en la emigración— existe una preocupación por los temas populares que en algunos momentos deriva claramente hacia el análisis crítico y la denuncia más o menos disimulada. Poemas costumbristas de su primera época, como *Unha boda en Einibó*, o de inspiración mítico-religiosa, como *A Virxe do Cristal*, no disimulan una actitud crítica, anunciada ya en sus trabajos periodísticos y su producción poética en castellano, y son como eslabones accidentales hacia una producción posterior.

La temática religiosa, que tantas incomodidades supuso al poeta, confirma un Curros no ateo (como en algún momento se ha querido

dar a entender), pero sí anticlerical, de un anticlericalismo mordaz, apasionado, feroz, hijo de sus ideas liberales y acaso de no pocos recuerdos infantiles: aquella Celanova de fueros, privilegios y sotanas, de las que, por otra parte, su padre era fanático defensor. Padre e hijo se enfrentaron dramáticamente. Celanova es una «villa de colonización monacal» que creció históricamente en torno a un monasterio, y de tal tradición clerical en sus gentes (pese al servilismo opresor que aquello suponía en la Galicia caciquil y feudal del XIX) que, cuando Mendizábal promulgó la ley de exclaustración, a punto estuvo de levantarse el pueblo en armas y hubieron de ser requeridos urgentemente piquetes de la guardia nacional para restituir el orden amenazado.

Por cimo dos agros,
do monte no medio,
levántase eínda,
hidrópico e negro,
cal xigante hipopótamo morto,
de vermes cuberto,
rodeado de tréboas e gramas,
o lombo deforme do vello mosteiro (8) *.

En el poema, la visión deforme de la fábrica monacal es la visión que Curros tiene de la Iglesia: *Catedral, demagogo de pedra, dun pobo fanático esguido no medio* (9). Su actitud anticlerical (acaso lo menos actual de su poesía), en cuanto la Iglesia representaba privilegios y servidumbres que debían, en estricta justicia, ser abolidos, se radicalizó considerablemente a partir del pleito que contra él interpuso Cesáreo Rodríguez, obispo de Orense, secundado por las clases conservadoras de la capital, a raíz de la publicación de *Aires da miña terra*, que fue terminantemente prohibido y retirado de las librerías. Cuando el poeta dice: *¿Que estou escomulgado? Mellor, ea; / quen hoxe non estea / non merece da patrea acatamento* (10),

(8) *A Igrexia fría* (fragmento). Todas las citas poéticas de Curros Enríquez están sacadas de la antología adjunta a la biografía de Celso Emilio Ferreiro en su edición de 1973, que, a su vez, las ha tomado de la edición de Aires da miña terra e outros poemas (Castrelos, Vigo, 1971), en la que se recogen todos los poemas de Curros escritos en lengua gallega.

* Por encima de los campos, / del monte en el medio, / todavía se yergue, / hidrópico y negro, / cual gigante hipopótamo muerto, / de gusanos cubierto, / rodeado de tinieblas y yerbas, / el lomo deforme del viejo monasterio.

(9) *Na chegada a Ourense da primeira locomotora.*

(10) *No convento.*

hay cólera, queja, dolor, rabia y la ostentación de una rebeldía orgullosa. Un primer juicio condenó al poeta —pese a que la publicación del libro estaba subvencionada por la Diputación orensana— a dos años, cuatro meses y un día de cárcel, además de 50 pesos de multa. El libro, pese a la prohibición (y aun por la misma), se vendió vertiginosamente, pero fue una amarga experiencia para el poeta, que hubo de abandonar su trabajo en la Delegación de Hacienda de Orense e inició de este modo su desarraigo definitivo. Un año después, la sentencia condenatoria fue anulada por el Tribunal Supremo. En la segunda edición añade seis poemas tan duros como los que habían desatado anteriormente las iras del obispado: *Treidora do Evanxelio á lei amante / a Esposa dos Cantares, desleigada, / tivo tratos co demo e desta allada / nacíches tí, ¡parásito triunfante!* (11), escribe ante el sepulcro de Ignacio de Loyola en un momento de hostilidad general hacia la Compañía de Jesús. Vicente Blasco Ibáñez, en 1892, prologó una traducción de Constantino Llombart al castellano. Las ediciones —algunas clandestinas— se hicieron de mil a cuatro mil ejemplares. Comenzó a difundirse también por América entre las colonias de gallegos emigrantes. El anticlericalismo de Curros, al margen de no pocas anécdotas, es el resultado coherente de una actitud ideológica que se evidenciaba ya en sus primeros poemas castellanos:

El sacerdote impío
no atiende el ruego mío (...);
él es quizás el primero
que hunde el puñal artero
en el seno amantísimo de España (12).

En su momento, la Iglesia arremetió violentamente contra el liberalismo y el racionalismo científico de los sectores más progresistas, que fueron tachados de propagadores de todos los males y taras sociales. Una Iglesia aliada políticamente con la reacción no podía satisfacer en absoluto el carácter utópico-progresista, de marcado signo liberal, que profesaba Curros, defensor de la ciencia, la educación y el progreso como únicos caminos hacia una Humanidad redimida.

---

(11) *Diante dunha imaxe de Iñigo de Loyola.*

(12) Los primeros poemas de Curros fueron escritos en castellano, coincidiendo con sus primeros fervores políticos y su estancia en Madrid. Eran poemas retóricos y apasionados. Este fragmento está sacado del libro de Francisco Rodríguez *A evolución ideolóxica de Manuel Curros Enríquez*. Galaxia. Colección «Ilia nova». Vigo, 1973.

5

Nunca Curros fue un poeta cómodo. Tampoco la circunstancia lo era. Fue, sin embargo, un poeta de extraordinaria difusión popular, comparable, quizá, con la de su paisano y biógrafo Celso Emilio Ferreiro, casi cien años después. Las ideas anticlericales de Curros, radicalizadas a medida que conocía la realidad desde la que escribía, responden a la esencia misma de su espíritu político, además de a la circunstancia histórica en que germinan: la Galicia del XIX, en la que la Iglesia era, casi literalmente, dueña de vidas y haciendas. No se trata de una oposición a la idea cristiana. Curros acusa a la Iglesia, precisamente, de haber traicionado esa idea primitiva y vivir a expensas de ella. La conclusión final de *O divino sainete* —uno de los poemas más hermosos, críticos y amenos que se han escrito en idioma gallego— confirma plenamente este planteamiento y abre un punto de esperanza. Celso Emilio Ferreiro define a Curros como un liberal, *pero no un revolucionario, como comúnmente se supone*, en algunos de cuyos artículos, por ejemplo, *está muy lejos de comprender la doctrina socialista de la que siempre fue contrario* (13), y en torno a la cual demuestra un desconocimiento que le obliga a no pocos prejuicios. Curros era un pequeñoburgués convencido de la necesidad de una revolución burguesa que instaurara la democracia (¡qué complejo el suyo ante la superioridad de Europa!) tras largos siglos de absolutismo nefasto en España. El albor de las ideologías proletarias y la lucha de clases, cuando no las desconoce, le espantan por lo que tienen, según él, de bárbaro y fratricida. Nos hallamos ante un reformista universal y utópico que, a medida que va siendo consciente de su desengaño, ya en la emigración, reafirma su vocación galleguista en la línea de su paisano Brañas. *Se puede concluir* —escribe Francisco Rodríguez— *que era un republicano-progresista, partidario de la descentralización administrativa y económica, pero vigilada por el gobierno central. Republicanismo centrista muy lejano del federalismo pactista de Pi y Margall; más próximo al organicismo krausista de Chao y Salmerón; pero, pese a todo, a la defensiva por unitario* (14).

En más de una ocasión sus palabras van mucho más allá que sus ideas. Como muchos de sus contemporáneos, Curros Enríquez es un producto apasionado y tardío, de no pocos resabios románticos, enamorado de la libertad (así, como idea universal, acaso con más sentimiento que planteamiento político concreto, propio de partido

(13) Celso Emilio Ferreiro: *Curros...*, p. 81.
(14) Francisco Rodríguez: *Ob. cit.*, pp. 130-131.

o grupo establecido), que considera, en todo momento, derecho inalienable de los hombres y los pueblos. *La libertad le obsesiona* —escribe Celso Emilio—. *La idea abstracta ha ido confirmándose y adquiriendo una forma casi corpórea. Ama la libertad por la libertad misma* (15). Es casi una relación erótica, alucinante; y es consciente, además, de que a la libertad se llega, únicamente, por la acción (aunque la acción, para el poeta, pueda disfrazarse también de poesía).

¡Crebar as liras diante
da libertá que espira
baixo a gadoupa férrea
do dogma que asesina...!

Quebrad las liras ante / la libertad que expira/ bajo la pezuña férrea / del dogma que asesina...!

...grita a los poetas de su tierra. Pero añade inmediatamente, como habiéndolo pensado:

¡Non a crebés, poetas!
Templáina en odeo, en ira,
hasta que dela saian
as esplosiós das minas;
hasta que cada nota
como unha espada fira,
como un andacio barra
as vellas teoganias (16) *.

La democracia burguesa y liberal de Curros no va mucho más allá de la denuncia de las «viejas teogonías». Pero la pasión es un gesto digno y legítimo. El carácter militante de esta poesía, su connotación popular, su preocupación realista y afán de justicia social para los suyos, es tomada como bandera por las generaciones que escriben poesía en gallego a partir de la guerra civil española. Es la actitud beligerante lo que les interesa. El tiempo envejece el pensamiento. Celso Emilio Ferreiro, máximo representante de la poesía de contenido social (beligerante, como más gusta de apellidar el poeta) en lo que va de siglo, resume la actitud general publicando la biografía de

(15) Celso Emilio Ferreiro: *Curros...*, p. 60.

* ¡No la quebréis, poetas! / Templadla en odio, en ira, / hasta que de ella broten / explosiones de minas; / hasta que cada nota / como una espada hiera, / como una peste barra / las viejas teogonías.

(16) *¡Crebar as liras!*

su paisano, que es, además, la declaración histórica de sus propios principios poéticos. El propio Celso Emilio puso en circulación una máxima definitoria: «La poesía es un arma, disparemos». No puedo resistir la cita de Celaya al respecto. Recuerdo otra de Vázquez Montalbán, años después. También a Sartre y *¿Qué es la literatura?*, que en España empezó a conocerse en la década de los cincuenta. Podría seguir citando —«la palabra es acción»—, pero no lo creo necesario. Tampoco pretendo mitificar a nadie. Curros no era Curros solamente, sino una circunstancia concreta, conflictiva y convulsa que en el poeta se manifestaba con pasión y contradicciones.

6

Por eso creo en los descubrimientos. Cuando Celso Emilio Ferreiro escribe la biografía de su paisano, no sólo elabora un trabajo de investigación histórica y biográfica, sino que perfila su poética personal, apuntala un género y expresa, al mismo tiempo, su reconocimiento y homenaje. Alonso Montero, cuya tesis doctoral versó precisamente en torno a la lengua y el estilo de Curros Enríquez, en el prólogo a *Viaxe ao país dos ananos* traza las líneas maestras de un paralelismo histórico entre los dos poetas que me parece profundamente significativo. Nunca sabremos quién es quién en la imagen del espejo. Pocas veces se han dado tantas coincidencias.

Ambos —Curro y Celso Emilio— nacieron en la villa orensana de Celanova. Curros, el 15 de septiembre de 1851. Celso, en 1914. Uno y otro vivieron años adolescentes en Orense, a la orilla del Miño, ciudad que en el primero dejó graves recuerdos. Ambos cursaron estudios de Derecho, afilaron sus armas en el periodismo; ejercieron, posteriormente, oficios varios; recrearon Galicia en Madrid y conocieron, al fin, la ruta oscura de la emigración a América.

Más que en una necesidad económica, creo en otras urgencias y búsquedas más profundas, acaso sentimentales, que impulsaron a la diáspora a ambos poetas. Curros emigró por primera vez a La Habana —uno de los grandes centros del «galleguismo» a finales del siglo pasado— el 22 de febrero de 1894. Celso Emilio lo hizo a Venezuela en 1966. Uno y otro recibieron el homenaje multitudinario de la intelectualidad gallega al pie mismo de la pasarela del barco sin que, en ninguno de los dos casos, se pudiese evitar el desarraigo. La experiencia de la emigración, si es un hito fundamental en gran parte de los escritores gallegos (recuerdo ahora esa novela de búsquedas íntimas y desesperadas que es *Arredor de sí*, de Otero Pedrayo), lo es

principalmente en los dos de Celanova por la profundidad con que quedó grabada en su carácter y sus gestos. Uno y otro partieron hacia sus respectivos destinos con la imagen mítica que, durante mucho tiempo, fue, para los hombres gallegos, hacinados en el puerto de Vigo, la tierra del otro lado del mar y, concretamente, para el intelectual, la actividad inquieta y creadora que se les suponía a los centros gallegos en la diáspora. La experiencia, en ambos casos, fue dolorosa. Curros padeció la incomprensión en La Habana como sólo la había experimentado en Orense, y de sus paisanos en el exilio dice en uno de sus poemas: *...almas de can / que coidan, na sua insolencia, / que se merca unha conciencia / por catro codias de pan* (17). *También Ramón Cabanillas y Antón Vilar da Ponte tuvieron, años después, un enfrentamiento semejante e la misma Habana* —explica Celso Emilio al referirse a las dificultades de Curros en la emigración—. *Décadas más tarde, Castelao sufrió las mismas dentelladas en Buenos Aires. Y yo mismo —por qué no decirlo— supe muy bien cuál era la catadura moral de los enanos enriquecidos y de los zorros listos, que únicamente saben ver en la emigración un tema empresarial, siempre negociable* (18). Era como haber trasplantado los males de la tierra a los vientos de la diáspora, que se suponían renovadores y fértiles. En alguna parte he señalado ya la posibilidad de seguirle el rastro a las motivaciones íntimas de los pueblos analizando sus grandes dolores: explorando el *ser* gallego a través del tema de la emigración en sus escritores. Los años de La Habana son los años de madurez en Curros y, al mismo tiempo, la época de mayor acercamiento a Galicia («se canta lo que se pierde»), a medida que se va desengañando de su liberalismo democrático y burgués. Es el momento en el que, según Francisco Rodríguez, se puede hablar realmente de un Curros regionalista, de un regionalismo moderado.

Una parte muy valiosa de la producción poética de los dos de Celanova está dedicada a estos años apartados de la tierra. El juicio es tan duro como cruel el desengaño. *El espíritu caciquil de los emigrantes mejorados de clase* —continúa Celso—, *grandes y pequeños tenderos, que hacen de la emigración un negocio o un pedestal para sus mezquinas vanidades, comienza a enseñar el rostro. Las entidades de emigrantes gobernadas —entonces como hoy— por desclasados y pequeños ambiciosos, muestran grandes fisuras de discordia* (19). Estas palabras las podía haber firmado Curros más de medio siglo antes. Como buen liberal universalista, el autor de *Aires...* veía, en un prin-

(17) *A espiña.*
(18) Celso Emilio Ferreiro: *Curros...*, p. 105.
(19) Celso Emilio Ferreiro: *Curros...*, p. 101.

cipio, en la emigración la posibilidad de una realización personal, fuera donde fuese, a la que el hombre tenía perfecto derecho como individuo perteneciente al *todo* que es la Humanidad. Años más tarde, desde La Habana, cuando Galicia cobra un significado principal en su pensamiento y sus preocupaciones, la emigración será una sangría que nos aleja de las soluciones, que deben hallarse dentro. *Viaxe ao país dos ananos*, libro en el que Celso Emilio Ferreiro denuncia su experiencia en los centros de la emigración gallega en América, sostiene un colofón que es grito y urgencia: «¡Cerrad todas las puertas; que nadie salga!» (20).

☆

Curros murió en La Habana, separado de su familia, a las diez de la noche del 7 de febrero de 1908. Junto al poeta, que agonizaba en la Quinta de la Salud Covadonga del Centro Asturiano, porque se había negado rotundamente a que lo trasladasen al sanatorio del Centro Gallego, y se sumergía en la tiniebla de sucesivos síncopes cardíacos, estaban Adelardo Novo, Ñan de Allariz y Constantino Añel: unos amigos. Celso Emilio Ferreiro regresó a España en 1973. Su singladura no ha concluido. Recientemente ha sido editado en Suiza su último libro de poemas que lleva por título: *Cimenterio privado* (21) y que constituye una dolorosa colección de epitafios. Estas notas han desbordado mis propias intenciones. Mi querido amigo: es cierto que a cada cual le corresponde el derecho y la responsabilidad de elegir a sus propios maestros. Allá cada cual, pues, con sus decisiones.—*VICTOR FERNANDEZ FREIJANES (Rosalía de Castro, 97. SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

ALGUNA BIBLIOGRAFIA ESENCIAL EN TORNO A CURROS ENRIQUEZ

ALONSO MONTERO, XESUS: *Lengua y estilo de Curros Enríquez.* Edit. Celta. Lugo, 1968. Resumen de la tesis doctoral del autor, leída en Salamanca (1966).

CARBALLO CALERO, RICARDO: *Algo sobor da poesía de Curros*, en «Presencia de Curros y doña Emilia». Colección «Grial», núm. 3. Galaxia. Vigo, 1951.

CARRE ALVARELLOS, LUIS: *Manuel Curros Enríquez. A sua vida e a sua obra.* Buenos Aires, 1953.

(20) La emigración a Europa, que se ha desarrollado en los últimos quince años, no sólo responde a otras coordenadas socioeconómicas, sino que ofrece resultados totalmente distintos, que no son menos dolorosos.

(21) Celso Emilio Ferreiro: *Cimenterio privado.* Rui Xordo. Xenebra, 1973.

FERREIRO, CELSO EMILIO: *Curros Enríquez. Biografía.* Edit. Júcar. Colección «Los poetas». Madrid, 2, 1973.
GONZALEZ BESADA, AUGUSTO, y MELENDO ABAD, FELIX: *Manuel Curros Enríquez. Biografía.* Madrid, 1952.
RODRIGUEZ, FRANCISCO: *A evolución ideolóxica de M. C. E.* Galaxia. Colección «lila nova». Vigo, 1973.
VILANOVA, ALBERTO: *Vida y obra de Manuel Curros Enríquez.* Ediciones «Galicia» del Centro Gallego de Buenos Aires, 1953.

Tengo noticia, además, de la existencia de una memoria de licenciatura en torno al poeta de Celanova, firmada por el escritor orensano Carlos Casares. Renuncio, por elementales razones de economía, a recoger artículos o referencias de revistas especializadas.

LOS BUSCADORES DEL PARAISO

Parece casi una regla unánime de la novelística contemporánea el hecho de que la identidad se sienta *extraña* a su medio por el mero hecho de ser humana. El *extrañamiento* como sentimiento, que aparece, tal vez, con el primer *outsider* de la literatura occidental (1), es, por el contrario, totalmente natural en la ficción latinoamericana. El hombre alienado, el desajuste hombre-medio e individuo-otros está particularmente problematizado en el continente, donde la *exterioridad* (lo que es exterior al yo) se aparece como agrediendo al héroe novelesco y rodeándolo en una relación siempre conflictiva y tensa, nunca armónica o integrada en «un espacio feliz». El *mundo exterior* aparece concebido como una conspiración de la realidad contra el yo individual, como una naturaleza de leyes desconocidas y, por lo tanto, ingobernables. A todo lo más, como un mundo indiferente al desafío del *yo*, ignorante del esfuerzo de inserción del hombre en un medio determinado (2).

---

(1) Al *outsider* lo caracteriza un sentido de extrañeza y de irrealidad, ha escrito Colin Wilson en *The Outsider*, haciendo arrancar esa actitud de *descolocación* de *Memorias del subsuelo*, de Feodor Dostoievsky, y rastreando esa modalidad en una literatura pródiga en «hombres que miran el mundo desde una mirilla» como el protagonista de *L'Enfer*, de Henri Barbusse.

(2) El proceso de significación del paisaje latinoamericano ha atravesado varias etapas. Si hoy la «naturaleza» puede aparecer como «manipulada» novelísticamente para poder llegar a ser asiento del hombre, la norma ha sido el agobio de la realidad, lo que Jules Supervielle llamaba «vértigo exterior» («el exceso de espacio nos asfixia mucho más que su escasez», escribía en *Gravitations*). No pudiendo ser «sosegada» en el sentido goethiano, la naturaleza se ha aparecido al héroe latinoamericano como agrediéndole o como «una inmensa cárcel», sentimiento que en la selva o en las pampas ha sido expresado en muchas novelas. En otros casos, la indiferencia del espacio ante los esfuerzos del hombre se traduce en un «horror al vacío» y en la actitud defensiva con que la novela levanta un mundo «alrededor de algo». Los pueblos «isla» como Macondo, Rumi, Areguá, Comala, Santa María u Ortiz miran siempre hacia «dentro» y se cierran sobre sí mismos estructuralmente. Fuera de sus límites parece reinar «la potencia sombría».

Pero, en cualquiera de los casos, el problema de la identidad del héroe de la novelística continental y su falta de *centros ordenadores* se aparece como *esencial* a su condición de latinoamericano, y no accidental a una postura existencial en juego, a una crisis periódica o al esquema de una necesidad ideológica, como es el caso del personaje de la novela europea contemporánea, y no hago referencia únicamente a *El extranjero*, de Albert Camus, o al profesor Roquentin de *La náusea*, de Jean Paul Sartre, sino a la tradición novelesca de la cual ellos forman parte. Tampoco en el caso latinoamericano el problema aparece limitado a un espectro social determinado —una clase intelectual angustiada y alienada, pero asentada sobre bases amplias que una tradición (y otros) sostienen—, sino que el *desajuste* del protagonista es global, tanto social como individualmente. Todo héroe siente su alrededor como un caos que lo agrede, y todo escritor tiende a tratar de organizar ese caos en una obra estructurada que lo contenga. De allí que el drama de América sea —como ha escrito H. A. Murena— «el de la repetición de la extranjería del hombre en el mundo», ya que América «es una nueva tentación del hombre para vencer el silencio mundial, para poblar la tierra inerte de la materia con la viva palabra del espíritu» (3).

A los indios, «quebrados» en su historia; a los negros, «trasplantados»; a los campesinos de esencial nomadismo u oprimidos por el sistema de tenencia de la tierra, se suman los inmigrantes «nostálgicos» de los escenarios europeos (tema en el que es pródiga la narrativa rioplatense) (4) y sus hijos «desarraigados». Este vasto espectro social, al que cabría añadir la clase más postergada estéticamente —la clase media—, aparece desperdigado en la fragmentación desintegradora de la realidad del continente y sus numerosas fuerzas centrífugas, destructoras de todo atisbo de integración o armonización. Parecen faltarle raíces a todo y a todos, y las creencias firmes (cuando existen) aparecen como irreales, agravando el abismo que separa al ser del deber ser. Pero en cualquiera de los casos la aspiración concientizada de «concretar» una identidad y plasmar *centros ordenadores* para el yo es también total. Si todos están *alienados* y tienen conciencia de estarlo, también casi todos quieren dejar de sentirse como tales. De allí el permanente *movimiento* (entendido como desplazamiento topológico en el espacio latinoamericano) que

(3) *El pecado original de América*, por H. A. Murena (Sur, BA, 1954), p. 42.

(4) La alegoría actual del «viaje», en la obra de Julio Cortázar, tiene en la narrativa rioplatense una larga tradición que empieza con la «nostalgia» de París de los narradores del 60, y ha estado siempre unida a un cuestionamiento del ser nacional. Al analizar luego la *función centrífuga* del movimiento espacial del héroe novelesco, se verá en detalle esta importante corriente «nostálgica».

caracteriza esa búsqueda y las numerosas novelas que lo pautan en una u otra dirección (5).

Pero el desarrollo de esta idea necesita de una previa. Creado a imagen y semejanza de Dios, el hombre original no padecía en el paraíso de ningún desajuste con su medio. Su contorno era «el espacio feliz», aquel espacio de posesión ensalzada, donde el hombre vivía en armonía natural y donde su identidad abarcaba una totalidad de límites absolutos: el delineamiento arbitrario del jardín del edén.

Ahora bien, el permanente *movimiento* espacial del héroe de esta novelística latinoamericana, esencialmente «desajustada», no hace sino actualizar aquella nostalgia del hombre adaptado e integrado del paraíso o de las sucesivas utopías que lo han pretendido repetir y que han tenido muchas veces a Latinoamérica como su escenario secreto (6). Estos continuos esfuerzos de búsquede de un *centro ordenador* (el *templo* de que hablaría Mircea Eliade o el «mandala» que intenta construir Oliveira en *Rayuela*, de Julio Cortázar) y la consiguiente adaptación en el medio que éste procura, tienen en la narrativa continental algunas de sus notas más esforzadas y apasionantes. Si no es desde este ángulo no pueden entenderse los demoníacos esfuerzos de Aguirre a través de la selva amazónica en *El camino de El Dorado*, de Arturo Uslar Pietri, o el simbólico viaje de *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, ambos recorriendo ríos americanos en búsqueda de «paraísos perdidos» y remontando el curso del tiempo hasta puntos que modifican sus propias personalidades.

Pero también otros *viajes* menos significativos en el espacio sirven para procurar atisbos de «estabilidad» a conciencias alienadas. El que ya es casi un prototipo de la narrativa latinoamericana es el *viaje-huida* de la ciudad hacia el campo, buscando en la naturaleza un «espacio» apto para la conciencia, una armonía generalmente imposi-

---

(5) Se podría hablar de una verdadera *topología social* de la conquista y búsqueda de la identidad que la novelística continental encierra. El movimiento *centrípeto* es aquel que identifica el *centro* con lugares aislados y lejanos en el interior del continente latinoamericano: viajes hacia presuntos «corazones» y «templos» de la realidad que novelan varias obras que luego se analizan en detalle. Por el contrario, el movimiento centrífugo procura «evasiones» hacia Europa o hacia otras utopías fantásticas, generalmente identificadas con lejanas islas (Bioy Casares, Onetti, etc.).

(6) «Si la ideología provoca la apariencia, por el contrario, la utopía es el sueño del 'verdadero' y justo orden de vida», ha escrito Max Horkheimer, con lo cual se destaca la condición concreta y «objetivable» que tiene la utopía. Esta necesidad de que «el sueño soñado» de la utopía se objetive en formas ha llevado siempre a buscar en territorios geográficamente semi-inexplorados su asentamiento espacial. No sólo identificados con el pasado (la Edad de Oro), o con formas futuras de organización político social, la utopía se ha plasmado como paraíso terrenal en muchas islas del Caribe, en las selvas amazónicas y, aunque frustrada en definitiva, también se la ha podido imaginar en la pampa argentina (*Peregrinación de «luz del día» o Viajes y aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo*, por Juan Bautista Alberdi).

ble. *Zurzulita*, de Mariano Latorre, y *Canaima*, de Rómulo Gallegos, por un lado, y la crisis de adolescencia unida a esta huida, como la narrada en *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro, son parte de un vasto muestrario novelesco de viajes hacia el interior del continente, una huida que en *La vorágine*, de José Eustasio Rivera termina en el propio aniquilamiento de Arturo Cova y sus compañeros en la selva desconocida e ingobernada por las pautas ciudadanas.

En la base del esfuerzo de búsqueda por el movimiento está la creencia de que el hombre puede, en principio, cambiar cualquier cosa *de* la naturaleza o de *su* propia naturaleza para adaptarse a todo tipo de esquema posible. El punto ambivalente que esta narrativa inmediatamente problematiza es el esquema «de a quién» debe adaptarse el héroe desajustado. Desaparecida la Identidad eterna, el Dios a cuya «imagen y semejanza» el hombre se lograba, los posibles esquemas de adaptación y los centros ordenadores se han multiplicado, han entrado en conflicto, aparecen casi siempre como excluyentes unos de otros.

De cualquier modo, el proceso ha empezado a cumplirse con nitidez en la identificación colectiva antes que en la individual.

LA IDENTIFICACION COLECTIVA

Básicamente, toda identidad nace preadaptada a «un ambiente promedio expectable» (*Hartmann*), lo que tiene connotaciones sociales y culturales de importancia: es el *milieu* sutil y complejo de cada «yo» *(self)* lo que permite al hombre sobrevivir y explicar tantas aparentes resignaciones, en la que la narrativa latinoamericana también abunda. Los indios plañideros de *Huasipungo*, de Jorge Icaza, como los campesinos nómadas de *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, o los habitantes de Areguá en *La Babosa*, de Gabriel Casaccia, carentes de rebeldía y de ese sentimiento de *extrañeza* en relación a su medio, son, sin embargo, quienes pueden desarrollar potencialidades «acordes» al crecimiento y a la unicidad buscada en ese medio respectivo. En estos casos es más fácil para el indio como grupo étnico asumir novelísticamente su *identidad colectiva* que para el yo individual alienado de la gran urbe plasmar una relación armónica con su contorno.

Los seres oprimidos o marginales, representativos o no de razas postergadas socialmente (indios en la novela peruana o ecuatoriana, cholos en la boliviana, llaneros en la venezolana o peones en la gauchesca rioplatense), aparecen afirmando ritualmente su «invisibilidad»,

su «inaudibilidad» y su «carencia de rostro» en una narrativa que ha buscado muy particularmente descubrir su *identidad colectiva*. La profundidad del vacío de los «hombres que no cuentan» se ha traducido en un intenso esfuerzo, especialmente durante las décadas del veinte al cuarenta, por procurar, mediante novelas que los proyectaran, una posible recuperación colectiva.

Este ha sido —pese a muchas obras de ficción relevantes del período— un proceso más social que literario, por el cual determinados «grupos» postergados han llegado a organizarse con límites geográficos, históricos y culturales perfectamente definidos (7). El principio organizativo se cumplió siempre masivamente y sin que asomaran rostros individuales más allá de su genérica representatividad. Muchas novelas recordadas por su contribución a plasmar esa identificación colectiva no tienen ni un sólo personaje *redondo* («round character» al decir de Forster), proponiendo, a veces desde los mismos títulos de las obras, una circunscripción geográfica o social correspondiente a un grupo o una clase.

Tómese, por ejemplo, y al azar, la narrativa boliviana sobre el tema minero. Desde *Tierras del Potosí*, de Jaime Mendoza; *Mina*, de Alfredo Guillén Pinto; *El precio del estaño*, de Néstor Taboada Terán, hasta el más conocido *Metal del diablo*, de Augusto Céspedes, título, tema, personajes y estructura novelesca tienden únicamente a proponer la identidad colectiva del minero como proyección de una preocupación por una clase explotada e «inaudible» por sí misma. El mismo *Tungsteno*, del gran poeta peruano César Vallejo, no puede escapar a esta misma limitación original.

En este grupo social —el minero— como en cualquiera de los muchos que pueden proponerse críticamente (8), lo que se llama el proceso de *identificación del yo* no se cumple novelísticamente con la misma eficacia. Ese principio organizativo según el cual el individuo se mantiene con una personalidad «coherente», porque posee mismidad y continuidad tanto en su autoexperiencia como en su realidad para los otros, apenas se ha dado en novelas de *función autónoma*

---

(7) En la medida en que estas realizaciones creativas han sido de importancia, «los libros han hecho al pueblo», como insinuaba Ezequiel Martínez Estrada. El rastreo de *formaciones* nacionales a partir de la literatura es tan interesante como el rastreo de «deformaciones», que, en otros casos, también la literatura ha contribuido a crear, aunque sea por la vía simplificadora de obras esquemáticas publicadas en países carentes de expresión literaria intensa.

(8) Los protagonistas colectivos de las novelas del 20 al 45 comprenden un vasto catálogo de problemas y un inventario de espacios «conflictivos» del continente. *Puerto Limón*, de Joaquín Gutiérrez; *Canal Zone*, de Demetrio Aguilera Malta, y *Chaco*, de Luis Toro Ramallo, son ejemplos, entre cientos posibles, de esta última clase de novelas. Pero de casi ninguna de ellas se recuerda a un personaje individual prototípico o una caracterización compleja y rica a nivel del yo.

precisa (9), aunque aparezcan fragmentados en muchas obras de contenido autobiográfico o de «cordón umbilical» no cortado totalmente (10).

LAS DIFICULTADES DEL «SER»

Mientras en otras literaturas los héroes alienados parecen haber seguido los consejos de Norman Brown de: «Piérdanse», para aquellos que buscan una identidad, o los de Timothy Leary recomendando «Desaparezcan» a los que ya tienen un «contorno estabilizado», en Latinoamérica la tarea se aparece como mucho más primordial. Para perderse o para desaparecer se necesita de un «encuentro» previo o «haber estado» en algún lado, confluencias que se dan muy difícilmente en el espacio del continente. El sentimiento de *extrañeza* o de *extranjería* es de origen, es el punto de partida tanto del héroe de *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, como de cualquiera de los personajes de la obra del venezolano Salvador Garmendía. Nadie se descubre como Gregorio Samsa «al despertar una mañana, tras un sueño intranquilo, convertido en su cama en un monstruoso insecto» (11).

Todos nacen directamente así, hijos —en apariencia— de una visión desarticulada y no integrada de la realidad latinoamericana. Siguen siendo productos de la misma sorpresa con la cual los cronistas de Indias abordaron, maravillados o abrumados, la realidad continental.

El buscado *Umwelt* del yo en su medio de que hablan los etólogos alemanes (12), base de la integridad armónica de la identidad, es casi una meta imposible en el espacio latinoamericano. No hay garantías para que esa prolongación del yo en su medio se estabilice en un mínimo, porque en los tres casos en que ello es posible en la novelística continental, la relación está basada en conceptos que son su propia negación: la violencia, el aislamiento o el anacronismo temporal.

Vale la pena explicarse.

---

(9) La novela enfrentada a sus propios resortes interiores y a la unidad compleja del encuentro de resistencias que procura es, aparentemente, la única que puede juzgarse en forma *autónoma*. En la medida en que no se «apoya» en elementos exteriores a su texto, los que pueden informar, pero no condicionar; ilustrar, pero no constituir, la novela debe tener suficientes elementos en su estructura como para ser valorizada en sí misma. Este territorio autónomo para la novela, verdadera emancipación del estatuto colonial actual de la literatura, está empezando a ser delimitado y conquistado por la crítica, tras la publicación de muchas novelas que aspiran a esa autonomía.

(10) La proyección de la identidad conflictiva aparece originalmente en relatos muy «identificados» con el autor. La capacidad de «metamorfosis» y de «desprendimiento» del escritor es de data muy reciente y está vinculada directamente a la función autónoma de la novela.

(11) *La metamorfosis*, por Franz Kafka (edición española de Losada, Buenos Aires).

(12) Los etólogos alemanes hablan del *Umwelt*, es decir, del ambiente que rodea no sólo al hombre, sino que está dentro de él. Esa prolongación natural entre uno y otro «ambiente» es la que permite visiones estabilizadoras del contorno.

1. En algún caso, el hombre ha logrado afirmarse sobre su medio y sobre los demás por la fuerza, pasando su identidad a ser *dominante*. Es la «expansión» del yo de doña Bárbara, en la novela del mismo nombre de Rómulo Gallegos; es la arbitrariedad de *El Señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias, o es el control, casi equiparable al de Dios sobre el mundo, que ejerce don Alejo Cruz en la zona de la Estación del Olivo en *El lugar sin límites*, de José Donoso. Pero esta relación de *dominio* que una expansión del yo en un medio determinado permite, a la que podrían añadirse otros muchos ejemplos (13), está basada siempre en una situación de *violencia*. El yo predomina sobre los demás y el contorno, no armónica, pero sí violenta o tensamente; tensión que muchas veces culmina novelísticamente en la reversión del dominio individual.

2. En otros casos, el hombre, viviendo en algún escenario «aislado», en algún pequeño pueblo arquetípico con difíciles comunicaciones con el resto del mundo, logra desenvolver una armónica relación con el contorno. Rumí en *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría; Macondo en la obra de Gabriel García Márquez, Santa María en la de Juan Carlos Onetti, Ortiz la que fuera «rosa del llano» en *Casas muertas*, de Miguel Otero Silva, son todos pueblos «islas», verdaderos *centros* donde la identidad parece plasmarse fuera de toda alienación. En algún caso, como en el Comala de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, el logramiento de esa armonía se combina con el ejemplo anterior; por sobre el pueblo flota la violencia dominante del gran señor. Pero en todos estos ejemplos y en los menores en que abunda la ficción continental es siempre el *aislamiento* geográfico y la incomunicación consiguiente los que permiten el crecimiento de una presunta armonía arquetípica general. Por las vías accidentadas de contacto con el resto del mundo —generalmente ríos— llega siempre la *destrucción* de esa armonía, la que justamente aparece narrada en la mayoría de las novelas citadas. Por otra parte, la identidad en armonía en esos pueblos *centro* de la novela continental debe pagar un gran tributo al estancamiento y a la falta de estímulos para la conciencia inherentes a esos medios cerrados y aislados.

---

(13) En tren de generalizaciones, puede afirmarse que la relación *opresor-oprimido* subyace en la mayor parte de la novelística latinoamericana, apareciendo la condición de dominador asociada a privilegios de clase o a un esquema socio-político identificado con la explotación nativa (novelas de Jorge Icaza, Ciro Alegría, Agustín Yáñez, etc.), o con la presencia imperialista (obras de Miguel Angel Asturias, Demetrio Aguilera Malta, Juan Bosch, etc). El esquematismo de muchos de estos planteos se ha enriquecido con los aportes novelísticos de autores que insisten en el eje «señor-esclavo», pero con notas de profundidad psicológica desconocidas hasta ahora. Un magnífico ejemplo es el de Mario Vargas Llosa y su temática del «liderato», en *Los jefes*, *Los cachorros*, *La ciudad y los perros* y *Conversación en la catedral*.

3. Finalmente, en otros casos, un grupo social o alguno de sus representantes puede vivir un momento aparente de estabilidad. Un orden armónico entre las cosas y las gentes se aparece unido a un *momento* histórico breve o anacrónico, como el que novelan Beatriz Guido en *La casa del ángel*, Carlos Martínez Moreno en *Con las primeras luces*, José Donoso en *Coronación* y *Este domingo*. Pero el *tiempo* y su paso pulverizan siempre las ilusiones forjadas al socaire del sueño posible de una clase, y son siempre las mismas novelas que han narrado la armonía original las que pautan finalmente el gran desajuste entre el individuo y su tiempo.

La regla general es, pues, el *desajuste* del hombre con su medio. Este desajuste se ha hecho más evidente con la creciente primacía de la clase media, sedentaria por excelencia y con metas *centrípetas* muy precisas y estabilizadoras: una casa, una familia, un trabajo y un yo «realizado» en relación a «los otros», los «counter-players» de similares o coincidentes aspiraciones. Los *conflictos* entendidos como actitud vital o el desafío épico a entablar con el contorno, se han cedido en muchos casos a los individuos con esa vocación.

Si el desajuste es la regla, el buscador del paraíso perdido o de una posible felicidad en la plenitud del ser partirá siempre del *movimiento* como actitud vital original. «Ya para ese entonces me había dado cuenta de que mi destino era buscar», dice Johnny en *El perseguidor*, de Julio Cortázar, pautando la esencial existencialidad de todo movimiento en el espacio. Psicológicamente se sabe que la expresión más conocida de toda exuberante búsqueda de identidad se manifiesta por un anhelo de «locomoción», tanto por lo que ésta expresa, como «estado en actividad» o «andar en algo», como por lo que es «traslado» en sí mismo, cambio de escenario.

Es justamente este último aspecto el que permite tender «puentes» entre los distintos *centros* aislados y el que intenta —por la movilidad de los héroes novelescos— integrar lo que la distancia y el vasto espacio no poblado disgrega naturalmente. La realidad latinoamericana está *fragmentada* en distintos mundos discontinuos y desintegrados, pero el «viaje» pone siempre en relación puntos y regiones que aparecían como independientes, cuando no como enfrentados.

En este sentido puede considerarse que los movimientos *centrípetos* buscan la integración: cuando el héroe de *Los pasos perdidos* remonta el río Orinoco, intenta asir una esencial formulación existencial despojada de toda la retórica superflua del mundo moderno del que parece huir. Remontar ríos es también sinónimo de encuentro en *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, y de un sentido armónico y lo-

grado de la vida en muchos relatos de Horacio Quiroga, João Guimarães Rosa y Juan Rulfo.

Por el contrario, la variante *centrífuga* del movimiento esta vez hacia *fuera*, es siempre traumática. En el origen de la «salida» del país natal, viaje forzoso o voluntario, hay «una tensión activa» entre el yo (lo que es propio del personaje, realizado o no) y el medio, donde siempre (aun inconscientemente) se trata de que las cosas «de afuera» lo justifiquen o ayuden. La narrativa argentina es pródiga en *huidas* hacia Europa, un supuesto centro estabilizador, notorio en la obra de Eduardo Mallea, esencial en *Rayuela*, de Julio Cortázar, e intuitivamente percibido como inevitable ruptura final en H. A. Murena. Lo que empezó siendo el inevitable estadio *formativo* de la identidad en las novelas *Raucho*, de Ricardo Guiraldes, o *Sin rumbo*, de Eugenio Cambaceres, termina siendo frustración e imposible «modo de colocación» para el Oliveira de *Rayuela*.

Pero es la *huida* hacia los Estados Unidos la que asume la variante *centrífuga* más traumática para la identidad latinoamericana. La esencia conflictiva y opuesta de las civilizaciones estadounidense y latina ha impedido, hasta ahora, relaciones armónicas entre los extremos del hemisferio. Los personajes latinoamericanos en los Estados Unidos han sido siempre «extraños» y «extranjeros» que han visto agravadas sus condiciones originales de alienados. Los relatos de Enrique Anderson Imbert o las novelas de Fernando Alegría (14) marcan dramáticamente esa fractura de identidades. En *Amerika*, de Alegría se encierra la mejor prueba de que el paraíso, ese «espacio feliz» buscado, no puede estar nunca en el otro extremo del «axis mundi» que se recorre. Tal como París no puede ser el cielo de Oliveira en *Rayuela*, San Francisco no podrá ser nunca el jardín del edén donde un chileno pueda llegar a encontrarse a sí mismo.

Pero para llegar a esta comprobación final, tal como le ha sucedido a los personajes que han remontado ríos en el corazón de las selvas latinoamericanas o han huido a las montañas desde las ciudades, la novelística continental ha acumulado una serie de obras donde se abre un amplio espectro de aventuras vitales que no han necesitado justificación desde los mismos orígenes de la literatura de «viajes» del período colonial. Son estas novelas del movimiento las que prueban, desde sus mejores páginas, que la alienación del hombre ameri-

(14) La condición de extranjero de un latinoamericano en los Estados Unidos llega a ser fuente de lo fantástico en Anderson Imbert. Dos relatos —*Oscurecimiento en Nueva York* y *La sandía*—, resultan particularmente significativos. El extranjero (llamado así, por otra parte) vaga perdido en «la muchedumbre que erra por los cauces del laberinto», sintiendo con nitidez que está separado de todos por el hecho de que «ni siquiera les entendía la lengua».

cano, esa original condición de «extranjería», no se ajustará nunca por *estar* «aquí» o «allá» y que el problema —una vez más— es el del *ser*. Nada menos y nada más que poder llegar a *ser* uno entre todos y cada uno de los demás, sin otra barrera que la propia conciencia, pero con tantos «puentes» tendidos entre el individuo y el contorno que hagan inútil ese distingo entre el yo y los demás, valga el juego de palabras en nombre de la nueva relación asumida.—*FERNANDO AINSA (UNESCO. 7, place Fontenoy. PARIS 75700, Francia).*

EL I COLOQUIO DE LITERATURA COMPARADA

(MADRID, 3-4 de mayo de 1974)

En Madrid, durante los días 3 y 4, en el Colegio Mayor «Jaime del Amo», se ha reunido el I Coloquio de Literatura Comparada, patrocinado por la Fundación «Del Amo», en colaboración con la Sección de Filología Moderna de la Universidad Complutense de Madrid y las universidades americanas de California y Vanderbilt. La reunión ha sido la primera de esta naturaleza que se celebra en España, donde los estudios de literatura comparada no han logrado hasta ahora un cauce específico para su difusión y desarrollo en las aulas universitarias. En general, lo que actualmente se realiza sobre Comparatismo, se encuentra implícito en los estudios que los diferentes investigadores de literatura española realizamos, en la medida que lo requiere la peculiaridad del planteamiento de los diversos trabajos emprendidos. No hay tampoco enseñanzas de esta especie que se expliquen en nuestras universidades, salvo cursos aislados, de orden monográfico, que en ocasiones suelen explicarse para los alumnos de doctorado. El profesor Marcel Bataillon, de París, en el discurso inaugural del Coloquio, desde su magistral experiencia, subrayó este hecho, que viene ocurriendo ya de hace tiempo; como bien indicó, somos muchos los comparatistas sin proponérnoslo, e insistió en que, afirmando la condición científica de esta clase de estudios, no debe, sin embargo, su casuística impedir el goce artístico de la literatura. Es de esperar, en relación con la situación de España, que poco a poco la parquedad de estudios comparatistas y su forzosa participación con otros planteamientos literarios se resuelva cuando las secciones de Filología Moderna, de expansión relativamente reciente, creen un grupo de jóvenes profesores que, además de la base de lengua y literatura españolas, conozcan en grado suficiente las lenguas y literaturas modernas de otros países. El Comparatismo requiere esta base lingüística imprescindible y, como subrayó el profesor Emilio Lorenzo, de la Universidad Complutense, moderador de la pri-

mera sesión, estas secciones se encuentran en franco crecimiento de profesores y alumnado de unos años a esta parte.

Al comienzo del coloquio, en las palabras de apertura, el profesor Claudio Guillén, de la Universidad de California, hizo notar que el Comparatismo, que trata de establecer fuentes e influencias entre dos literaturas, no es metodológicamente el único ni el que actualmente obtiene más favor en los estudios más recientes. Sin embargo, esta técnica tradicional del Comparatismo tiene que ser labor de roturación previa de cualquier intento de más amplitud o de más actualidad metodológica, y la que está más al alcance de los estudiantes en una primera descubierta del rico dominio de estudios, tanto por su limitación del campo como por la forma como permite acotar los campos de estudio, adecuada para una iniciación en las investigaciones. Algunas de las ponencias respondieron a este dominio del Comparatismo literario: así, las comunicaciones del profesor Hans Juretschke, de la Universidad Complutense, sobre «Comentario a tres traducciones españolas de la balada *Leonore*, de Buerger», en que examinó las versiones más o menos libres de Leopoldo A. Cueto, Jerónimo Roselló y Juan Valera. La ponencia del profesor Manuel Alvar, de la misma Universidad, sobre «Vinculaciones europeas de la *Historia de Apolonio*», puso en juego las relaciones de cinco textos diferentes, examinando sus condiciones.

La mayor parte de las ponencias trataron de aspectos del Comparatismo que tocaban cuestiones de teoría literaria, y a la exploración y precisión de conceptos instrumentales con ella relacionados. El Comparatismo corrió por las vías de la literatura general, como subrayó el profesor Claudio Guillén, sobre todo en los aspectos que relacionan el fundamento lingüístico con el hecho literario. Tales fueron las ponencias de Emilio Alarcos Llorach, de la Universidad de Oviedo, sobre «Poesía y estratos de la lengua»; y las de Antonio Prieto, de la Universidad de Madrid, sobre «De la diferencia entre formas y estructuras»; así como la de Claudio Guillén, sobre «De la forma a la estructura: fusiones y confusiones». Referidas a cuestiones más específicas de teoría literaria fueron las ponencias de Carlos Bousoño, de la Universidad de Madrid, sobre «Un aspecto del irracionalismo poético: la fe en la literatura absurda»; y la de René Etiemble, de la Universidad de París, sobre «Critères de pertinence pour traduire le *haiku* en langues indo-européennes», en la que se puso de relieve el interés del estudio del profesor Fernando Rodríguez-Izquierdo, de la Universidad de Sevilla, autor de un reciente libro sobre *El haiku japonés*, en relación con el esfuerzo por verter este género poético al español.

Una cuestión que atrajo de cerca o de lejos la atención de los ponentes fue el planteamiento del género literario, tanto en su relación con la creación poética como en su aprovechamiento para la organización de los estudios literarios. Así ocurrió con la ponencia del profesor don Fernando Lázaro Carreter, de la Universidad Autónoma de Madrid, sobre «Sobre el género literario», adecuado planteamiento de un concepto, cuya utilidad cada vez se precisa más en la teoría de la literartura; y con la del profesor Cesare Segre, de la Universidad de Pavía, sobre «Le strutture narrative e la storia», que realizó un hábil planteamiento entre el paralelismo de los factores de texto y contexto, en la lectura y en la creación de la obra narrativa. En un campo más concreto se establecieron las ponencias de la profesora doña Eva Kushner, de la Universidad de Ottawa, sobre «Le dialogue de la Renaissance: oeuvre d'art ou quête de vérité?», en este caso centrada sobre el diálogo renacentista; y la de Francisco Rico, de la Universidad Autónoma de Barcelona, sobre «La primera persona como género literario», referida en especial a la literatura medieval con base en Dante y Petrarca.

La cuestión de la periodización en los estudios literarios fue planteada por el profesor István Sötér, de la Universidad de Budapest, sobre «Littératures européennes comparées» (que, en su ausencia, fue leída por la profesora Yllera), que defendía sobre todo el encabalgamiento de los movimientos literarios existentes en una misma época, a través de una sincronía distinta en las diferentes literaturas europeas.

El Comparatismo artístico estuvo representado por el profesor Roger Bauer, de la Universidad de Munich, que trató sobre el tema: «Retour à Cythère: la redécouverte du *rococo* dans la littérature du 19e siècle», estudiando la presencia operante del concepto de decadencia en su función poética a fines del siglo XIX. El profesor Jorge Urrutia, de la Universidad de Cáceres, en su ponencia: «Estructuras cinematográficas en obras literarias», trató de las relaciones entre cine y literatura.

Abierta sobre un amplio campo del Comparatismo fue la ponencia de Margarita Smerdou Altolaguirre, de la Universidad Complutense de Madrid, sobre «El engaño a los ojos: un motivo literario», estudiado en Lucanor, Cervantes y Del Olmo; y referida en concreto a la situación de una obra determinada de nuestra literatura, fue la del profesor Joaquín Casalduero, de la Universidad de Madrid, sobre «Sentido y forma del *Guzmán de Alfarache*», que planteó la cuestión con el método que domina en la forma magistral de sus conocidos estudios análogos.

Esta primera reunión ha resultado el comienzo de un cambio de opiniones evidentemente fructífero para los asistentes, y en especial para los universitarios, pues cada ponencia fue seguida de un coloquio. La noción de Comparatismo adquiere de esta manera una conciencia más explícita, y de ser una dimensión posible y necesaria en muchos aspectos de los estudios de la literatura española, se convierte en una técnica y una táctica de trabajo sumamente aprovechables y de un gran valor humanístico en el mundo actual, en el que las relaciones de comunicación se hacen cada vez más estrechas e inevitables, pues ya es imposible establecerse sólo en el dominio encastillado de las literaturas nacionales. Y, al mismo tiempo, el Comparatismo puede valer para perfilar mejor los rasgos de la propia literatura, establecer valoraciones más certeras, ofrecer criterios más viables en la periodización de los conjuntos y ampliar los horizontes de estudio, no sólo ya dentro de la unidad europea, sino en un sentido universal y general.

La iniciativa del profesor Claudio Guillén, que, en colaboración con dos Antonio Prieto y la profesora doña Margarita Smerdou, ha promovido esta reunión, merece el reconocimiento de todos, como se dijo en la sesión final del coloquio, en especial por la oportunidad de este primer cambio de puntos de vista. Lástima que las sesiones resultaran tan apretadas de asuntos, con tan poco tiempo como fueron los dos días de la duración del coloquio, pero el camino está abierto y puede continuarse y ampliarse en forma conveniente.—*FRANCISCO LOPEZ ESTRADA (Universidad de Sevilla. Montevideo, 32. SEVILLA).*

FELISBERTO HERNANDEZ: LA MAGIA RECUPERADA

Conservo una imagen seguramente falsa de Felisberto Hernández: ya se sabe que la memoria tiende irremediablemente a la ficción. Lo recuerdo como un señor gordo, con una obesidad un poco amanerada, como de fantoche; una gordura elemental, casi folclórica. Lo recuerdo con el pelo gris en ondas desparejas y rebeldes, los ojitos risueños entre los párpados pesados, un traje gris impulcro y la corbata torcida —¿con flores?, ¿con ojos azules?, ¿con rombos de colores?—, las manos insistiendo en desordenar, yendo y viniendo, unos cacharritos de barro que había encima de una repisa. Estaba de pie, dándole la espalda a una ventana, y de algo nos hablaba. Con una voz muy queda y casi risueña.

Yo no sabía que ese señor gordo y vagamente desaliñado, ese

hombre con toda la apariencia de un buen burgués, como tantos otros, era a la vez músico y escritor, alguien asomado a las verdaderas perplejidades; yo no sabía que en pocos años más iba a morirse y que algún tiempo después de su muerte yo empezaría a sentir su ausencia como una culpa, como un agravio.

Mi hermano y yo lo esperábamos, los dos escondidos entre las cortinas a los lados de la puerta del comedor. A veces íbamos armados con almohadones o con pistolas que chorreaban agua. El gordo Felisberto, con su abundante barriga, con sus ademanes inadecuados, con su risa indefensa, era una de nuestras víctimas preferidas. Lo asaltábamos, lo atacábamos en la penumbra del principio de la noche, entre gritos de guerra y almohadonazos. Entonces él, derrotado, nos regalaba cosas: una piola roja que sacaba de un bolsillo, un lápiz mordisqueado, una moneda china con un agujero cuadrado en el centro. Una tarde lo forzamos a que nos entregara un mínimo pañuelo de mujer, que seguramente olía a cosas imposibles. Tenía unas iniciales bordadas en azul. «Me cuesta desprenderme de este pañuelo», dijo Felisberto al entregarnos el botín de la batalla. Y ante las protestas de mis padres agregó: «Déjenlos, no más. La guerra es la guerra. Esto es una cuestión de honor.»

También lo esperábamos en los rincones oscuros de la casa, provistos de nuestros revólveres de juguete. «La bolsa o la vida.» Felisberto alzaba los brazos, parpadeaba ciegamente: «La vida perdida.» Y entonces lo baleábamos sin piedad, lo acosábamos a balazos y no dejábamos de perforarlo hasta verlo que se ovillaba entre dos sillones y caía, horriblemente gordo y muerto, bocarriba en una alfombra.

A veces yo tenía la sensación de que Felisberto estaba más atento a sus juegos con nosotros, a las emboscadas y las batallas de *living-room*, que a la charla con mis padres y con los demás amigos mayores. Incluso me asustaba un poco aquella seriedad con que el gordo señor acataba las reglas de los juegos infantiles. Me parecía un rasgo de crueldad de aquel niño grande, con su carota divertida, su traje gris arrugado, su corbata mal hecha.

Una noche, antes de sentarse a comer, Felisberto entró al baño a lavarse las manos. La lámpara del baño se había quemado un rato antes y Felisberto tuvo que lavarse las manos a oscuras. Según sus palabras, se las lavó con una banana misteriosa que había aparecido dentro de la jabonera. Nos mostró sus manos pegajosas, acusándonos de traición y felonía. Aun después de la cena, Felisberto seguía insistiendo en que aquello de la banana había sido juego sucio. Mi hermano y yo no teníamos nada que ver con la misteriosa trampa frutal, no éramos tan sutiles; pero desde entonces Felisberto tuvo

un apodo. Me acuerdo de la tarde en que mi hermano entró a la piecita donde yo estaba estudiando y con esa sonrisita nerviosa que a veces provoca lo tremendo murmuró: «Acaba de morirse el Gordo Banana.» Al otro día vi una foto lustrosa de Felisberto en un diario, y debajo, una nota necrológica que no me atreví a leer.

Felisberto Hernández, compositor, concertista y escritor, nació en Montevideo en 1902 y murió en esa misma ciudad en 1963. Muy joven, a los veintitrés años, ya publicaba su primer libro: *Fulano de tal.* Y en el correr de unos pocos años más publicaba otros tres: *Libro sin tapas, La cara de Ana, La envenenada.* Estas cuatro minúsculas publicaciones hoy son curiosidades de bibliófilos: impresas en vagas ciudades del interior del país, en ediciones baratas, de ínfimo tiraje, pagadas por el autor y, efectivamente —como hace constar el segundo título—, en volúmenes sin tapas. Encerrar sus escritos entre tapas era un lujo que no podía darse el Felisberto editor de sí mismo: pagaba aquellas ediciones con los magros dividendos de sus giras pianísticas. Ya desde el principio la literatura fue parasitaria de la música en Felisberto.

Aquellos cuatro libros son la prehistoria de un escritor, mínimas anotaciones abstractas, de contenido más o menos filosófico, especie de fábulas morales casi sin argumento. Sin embargo, ya entonces estaba presente uno de los rasgos fundamentales de Felisberto: la ironía. Todas estas pequeñas lucubraciones están tratadas con un desapego burlón, con una lúcida frialdad que sólo pueden ejercerse desde un punto de vista irónico.

Por aquella época, Felisberto vivía de su música. Aparte de las prolongadas giras tierra adentro, era pianista acompañante de filmes de cine mudo. Las salas de cine eran viejos caserones con techos altos y candelabros en las paredes. Dentro olía a magnesio y a aguarrás. En un trapo blanco —a veces una sábana— se proyectaban filmes de Chaplin, de Mack Sennet, de Harold Lloyd; de vez en cuando aventuras con Douglas Fairbanks, romances con Valentino y, principalmente, los filmes de *cow-boys:* Tom Mix, William S. Hart, Hopalong Cassidy. Sentado frente a un piano muy viejo, más o menos perplejo por lo que estaba haciendo, Felisberto perpetraba valses y mazurcas. Incluso tangos, que estaban de moda en el Occidente entero. Y de tanto en tanto, en un rasgo de humor que sólo él apreciaba; se ponía a intercalar compases de Satie o de Alban Berg, frases de los «Morceaux» o de la obertura de «Wozzec», para acompañar, como desde lejos, los silenciosos balazos de Tom Mix, el silencioso galopar del caballo blanco de Hopalong.

La segunda época de Felisberto consta de sólo dos libros, que son tal vez lo más valioso de toda su producción: *Por los tiempos de Clemente Colling* y *El caballo perdido*. Entre aquellos balbucientes libros sin tapas y estos dos magníficos relatos se ahondan diez años largos de silencio durante los cuales Felisberto parece haber encontrado su camino verdadero. La magia recuperada. *Por los tiempos de Clemente Colling* es la única novela completa de Felisberto Hernández y también su mejor libro. Gira en torno a la figura, verídica, de un maestro de música ciego, «el organista de la iglesia de los Vascos», un tal Clemente Colling, francés de origen, amigo de Saint-Saëns, orgulloso y sucio. El segundo libro, *El caballo perdido*, empieza como una novela, utilizando los mismos recursos del libro anterior, pero hacia la mitad se empantana y después de unas cuantas vacilaciones desemboca en un moroso ensayo sobre los mecanismos del recuerdo: cincuenta páginas espléndidas, al nivel de Proust en muchos pasajes, pero que, sin embargo, no tienen nada que ver con la primera parte de la obra.

«Gran sonatista de los recuerdos y las quintas» lo llamó Gómez de la Serna a propósito del primero de estos libros. Y es verdad. La novela gira en torno al recuerdo, se vertebra alrededor de la personalidad, recordada—recobrada—, del músico ciego. Esta novela brevísima, de apenas noventa páginas, es uno de los puntos más altos de la narrativa rioplatense. Sin embargo, se necesitó, para que fuera publicada, el apoyo pecuniario de unos cuantos amigos del autor, entre los que se contaban el poeta franco-uruguayo Jules Supervielle y los pintores Carmelo Arzadún y Joaquín Torres-García. *El caballo perdido* también fue publicada a expensas de un grupo de amigos fieles. Felisberto Hernández, compositor y concertista de prestigio, seguía siendo un escritor subterráneo.

Ya entonces Felisberto era uno de los pianistas de más renombre de todo el Río de la Plata. Daba conciertos en las salas más importantes de Buenos Aires y de Montevideo y firmaba, conmovido y divertido, los autógrafos que le pedían sus admiradoras jóvenes. Pero sobre todo se dedicaba a realizar extensas giras por el interior de ambos países platenses. Por encima de la magra retribución económica de aquellos periplos pianísticos, al músico, al escritor le agradaba ese respeto distante —amortiguado por siglos de desconfianza hacia las capitales y los capitalinos— con que se lo recibía en los pueblitos paisanos. Un cuento brillante, *El cocodrilo*, es el memorable resultado de esas giras remotas. Sin embargo, paulatina e irrestañablemente, como una gangrena que iba creciendo, la debilidad de escribir iba robándole tiempos y afanes —como antes le

había robado dinero— al oficio de ejecutar. Por supuesto, Felisberto ya se había olvidado de componer. Sus sonatas y sus nocturnos eran ahora sus cuentos. Música canibalizada.

Otro largo silencio, de cinco años, es la línea divisoria entre la segunda y la tercera etapas creativas del escritor. Un escritor que ya casi ha dejado de ser músico. Esos cinco años le han servido, ahora, para recomponer un camino que aparentemente, en *El caballo perdido,* había quedado en un punto ciego. Felisberto reemprendió la búsqueda y los hallazgos a través de varias crisis emocionales, que incluyeron unos cuantos matrimonios y divorcios. En 1947, la editorial Sudamericana publica un libro de relatos, *Nadie encendía las lámparas,* y es de esta forma como Felisberto accede, por fin, a los escaparates de las principales librerías de ambas márgenes del Plata. Por supuesto, el libro no es un *best-seller*—faltaban aún muchos años para el *boom*—, pero se vende. Y Felisberto, como un mago gordo y rejuvenecido, concede entrevistas y lanza opiniones arcaicas sobre la literatura. El mismo no se toma muy en serio su estrellato provinciano, pero disfruta.

«Kafka tropical» han llamado a Felisberto a raíz de éste y de sus posteriores libros. Aunque Felisberto jamás debe de haber leído a Kafka —y quizá por esta misma carencia—, la definición es acertada. Lo fantástico se ha instalado en la literatura de Felisberto con la misma sencillez de un dueño de casa. O de un viejo amigo. Se acepta lo fantástico sin discutirlo y sin explicarlo, y se siente, en el pulso, que el primero es aceptarlo, tal vez resignado, tal vez con una leve alegría, es el propio escritor. Los mejores relatos de este volumen («El balcón», «El acomodador», «La mujer parecida a mí») se desenvuelven en un clima de fantasía burlona donde la tragedia es apenas una enumeración desparramada de hechos mínimos, unas cuantas situaciones tangenciales. El fatalismo kafkiano —el fatalismo judío— se corresponde con la vulgaridad irónica de Felisberto, con esa desesperación burlona de sus personajes: «Mire: no es que yo sea de los más felices; pero sé arreglarme con mi desgracia y soy casi dichoso» *(El cocodrilo):* el escepticismo rioplatense.

Nadie encendía las lámparas define a Felisberto como un auténtico compañero de viaje de Cortázar, al que seguramente Felisberto tampoco debe de haber leído jamás. Sus lecturas siempre estuvieron marcadas por cierto anacronismo, por cierto desajuste temporal: en los últimos años de su vida seguía leyendo, admirado, a Vaz Ferreira.

Después de *Nadie encendía las lámparas* sobreviene un nuevo silencio, aunque ahora de otro tono. Lo fantástico subsiste, pero ya

definitivamente acoplado, amalgamado a aquel realismo recordativo de *Por los tiempos de Clemente Colling*. A mediados de la década del cincuenta, Felisberto publica *Las hortensias*, un largo relato donde el erotismo taimado del escritor aflora plenamente. En 1960 publica *La casa inundada*, relatos. Después de su muerte se publicó una novela incompleta cuyo título viene a ser como una ejemplificación de la obra entera: *Tierras de la memoria*.

Para entonces Felisberto había abandonado definitivamente sus recitales pianísticos: sólo ejecutaba para los amigos muy íntimos y con una especie de pudor, como si sospechara que en el fondo había cometido una absurda traición. Sobrevivía con el salario de algún vago empleo burocrático y seguía casándose y divorciándose, en un interminable peregrinaje por juzgados, cuerpos de mujer y despachos de abogados. Al morirse, ya divorciado de su última mujer legal, estaba a punto de emprender un nuevo concordato matrimonial.

Es en esta última época donde lo sitúa mi memoria. Gran amigo de mi padre, Felisberto iba a nuestra casa por lo menos dos o tres veces al mes. Desde varios años antes de morirse trabajaba en un proyecto de novela que iba a ser una ampliación, una deformación, un agigantamiento de su cuento largo *Las hortensias*. En este cuento, literariamente fallido, el protagonista se enamora de una muñeca de plástico, mientras una empresa se encarga de producir amantes, queridas, compañeras de plástico para los hombres tímidos que se sienten solos. El proyecto de Felisberto desmesuraba esta historieta hasta un nivel universal: se trataba, en principio, de un gran burdel de lujo, más o menos con las proporciones del mundo, en el cual las pupilas eran muñecas de plástico. Las pupilas tendrían una complicada red de calefacción interna que las mantendría tibias, y ostentarían los orificios correspondientes en los lugares correspondientes. Al final de su vida, aquel señor grueso y efable, músico frustrado por la voracidad de la literatura, se descubría, en un último pase de magia, como un refinado erotómano. Durante horas se pasaba hablándole a mi padre de sus proyectos erótico-novelísticos, y nosotros los niños, a través de puertas y pasillos, los escuchábamos reír. Felisberto, un hombre cauteloso y ensimismado (vivió más de seis meses en París sin conocer más que cien metros de la rue Montmartre, los que mediaban entre su hotel y un café donde vendían cigarrillos), un músico paciente y culto, un austero lector de textos filosóficos, un escritor de cuentos fantásticos, no podía ser otra cosa que recatado y sensible: temía sin duda que a nosotros, sus enemigos en las batallas campales, pudiera hacernos daño la mención repetida de las palabras burdel, prostituta, muñeca de plás-

tico con olor a vida. Aunque tal vez su temor era otro más oscuro: el temor de que mi hermano y yo descubriéramos, detrás del divertido niño grande, detrás del Gordo Banana, detrás del hombre pacífico al que asaltábamos y asesinábamos cada vez que lo veíamos, a un vulgar inventor de historias, otro mentiroso.—*ALVARO CASTILLO (Sancho Dávila, 36, 6.° C. MADRID).*

MARIA EUGENIA VAZ FERREIRA, ¿UNA POETISA OLVIDADA?

Quizá, más que olvidada, María Eugenia sea, fuera de las orillas del Plata, una poetisa ignorada.

Gabriela Mistral, la gran chilena, poeta y mujer, en una feliz ocasión, invitada para hablar en Montevideo, junto a Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou, dijo al iniciar su trascendente mensaje: «Recordaremos, en primer lugar, a nuestras dos grandes muertas, tan nuestras como vuestras, uruguayos. Pensemos en Delmira Agustini, maestra de todas nosotras, raíz hincada más o menos en las que aquí estamos, y pensemos en María Eugenia, alma heroica y clásica, que en lo heroico y en lo clásico hubiera querido pastorearnos a todas, pero que se nos fue demasiado pronto.»

María Eugenia nació en Montevideo en 1875, el mismo año que Antonio Machado en Sevilla, y murió en 1924, cuando, aún joven, se sintió vencida, ocaso que no era real, porque sus grandes valores poéticos así nos lo dicen.

Perteneció, junto a su ilustre hermano, Carlos Vaz Ferreira, el filósofo de esta generación, a la que se ha llamado del 900 en las letras uruguayas, coetánea de la del 98 español.

Junto a ellos, el gran maestro y ensayista José E. Rodó, autor de *Ariel*, libro breve, pero de tan amplia y honda repercusión en toda América hispana, aparecido precisamente en 1900, que fue motivo para el nombre con que se conoce en nuestra historia literaria este grupo esclarecido de escritores uruguayos.

No se ha repetido, ni había aparecido antes, una constelación de ensayistas, poetas, dramaturgos, narradores, de la trascendencia de este grupo, tan heterogéneo en sus tendencias y tan rico en logros.

Será suficiente citar algunos nombres, éstos sí, quizá más conocidos fuera de nuestro limitado ámbito rioplatense, para ponderar, en su justa magnitud, la importancia de la generación del 900 en la literatura uruguaya.

Junto a los nombrados: Rodó (1872-1917), Carlos Vaz Ferreira

(1873-1956) y María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), están Delmira Agustini (1886-1914), Javier de Viana (1886-1926), Julio Herrera y Reissig (1875-1910), Carlos Reyles (1870-1938), Florencio Sánchez (1877-1910) y Horacio Quiroga (1879-1937).

Según Zun Felde (1), el gran crítico de las letras uruguayas, en la trayectoria poética de nuestra poetisa, contenida en el breve libro póstumo, editado por su hermano en 1925 (2), que la autora tituló *La isla de los cánticos*, y cuya selección de poemas —sólo 41— hizo con riguroso sentido crítico (3), podrían encontrarse tres momentos progresivos y diferentes: 1) en el que manifiesta una influencia directa y dominante de Heine y reminiscencia becqueriana; 2) en el que, «la poetisa se aparta de esa primera modalidad suave y melancólica, seducida por el brillo y sonoridad verbales». «Trueca así la dulzura por el brío, la melancolía por la dureza, la ironía por el énfasis.» «Así como aquella primera modalidad heiniana corresponde, en la vida de la poetisa, a su primera juventud (...), esta segunda manera, corresponde a la plenitud cenital de su existencia.»

A la tercera época, que Zun Felde compara —en relación con la primavera y el verano al que corresponden las anteriores— con un otoño «en el que la poetisa vio derrumbarse, convertida en ceniza de tristeza, la fortaleza de su orgullo y caer de su cuerpo, en pedazos, la herrumbrosa armadura metálica de su soberbia», pertenecen los poemas de más alta vibración lírica, de honda angustia y de clara preocupación metafísica.

Es en esta época cuando hemos de situar poemas tan logrados como «El regreso», «El ataúd flotante», «Enmudecer» y «Unico poema», objeto de nuestro comentario en el presente artículo.

Pero esta angustia metafísica está presente en toda la obra de María Eugenia. Sus temas esenciales son: sentimiento de soledad —¡qué aproximación tan sugestiva al gran Antonio Machado de quien es coetánea!—; tedio y hastío; sentimiento de fracaso e infecundidad, incluso del ideal visto como una quimera; amor a la belleza, presencia de la muerte y deseo de ésta como liberación de su propia angustia existencial.

Por eso, entre sus símbolos preferidos, están la noche y el mar.

---

(1) *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo, 1941, Ed. Claridad, pp. 331-342.

(2) *La isla de los cánticos*. Montevideo, 1925.

(3) Después de la muerte de don Carlos Vaz Ferreira apareció, editado bajo el título *La otra isla de los cánticos: Poesías*, Montevideo, 1959, parte de su obra inédita, bajo el cuidado de Emilio Oribe. Esta *Otra isla de los cánticos* comprende poemas que podemos atribuir a la primera época y, si bien pueden ser útiles al crítico, nada añaden a la gloria y al valor trascendente que María Eugenia lograra a través de la selección certeramente hecha por ella misma. Véase, a propósito de la aparición de este segundo libro, la nota de Angel Rama: «Historia de un libro inédito», en el semanario *Marcha*, Montevideo, 1959.

Citaremos, como breves ejemplos antes de comenzar el comentario anunciado, algunos breves textos suyos que nos llegarán, con su viva palpitación, desgarrada y como asordinada por un pudor no escondido.

NOCTURNO

¡Arbol nocturno, alma mía,
sólo mía y solitaria...
cubierto estás por la nieve
de una noche triste y larga!
Por eso, si te sacude
alguna amorosa ráfaga,
en vez de un cendal de flores
cae una lluvia de lágrimas...

(I. C. 17) (4).

En su poema «Desde la celda» reaparece este sentimiento trágico de la soledad camino de la muerte:

¡Ay de aquel que fuera un día
novio de la soledad!
Después de este amor supremo,
¿a quién amará?
.....
Los aldabones golpean
con rumor de eternidad,
y el corazón solitario
le responde: «Mas allá»...
Sí, más allá de sí mismo,
más allá del propio mal,
amorosamente solo
con su mal de soledad.

(I. C. 73)

Es en «El regreso» donde quizá María Eugenia logra sus tonos más estremecidos y desgarrantes, no ya por su propia soledad, sino desde un sentimiento de fracaso y frustración total como mujer; infecundidad que siente, y cree que sólo podrá librarse de ella en una muerte apetecida, deseada.

Transcribimos íntegro el poema, porque pensamos que, junto con «Unico poema», pueden ser los textos más representativos de la etapa culminante de su honda poesía existencial y angustiada en su temática; y de formas ya depuradas de ocasionales influencias, para convertirse en su estilo más propio e intransferible, tan dentro de los cauces de una tradición hispánica, ya culta, ya hacia lo popular, de la misma manera que se alternan en el poderoso caudal lírico peninsular.

(4) Usamos para citar la edición de *La Isla de los cánticos*, Montevideo, 1956: Colección de Clásicos Uruguayos, vol. XX, con prólogo de Esther de Cáceres, con la sigla *I. C.*

EL REGRESO

He de volver a ti, propicia tierra,
como una vez surgí de tus entrañas,
con un sacro dolor de carne viva
y la pasividad de las estatuas.
He de volver a ti gloriosamente
triste de orgullos arduos e infecundos,
con la ofrenda vital inmaculada.
No sé, cuando labraste el signo mío,
el crisol armonioso de tus gestas
dónde estaba...
dónde la proporción de tus designios...
Tú me brotaste fantásticamente
con la quietud de la serena sombra
y el trágico fulgor de las borrascas...
Tú me brotaste caprichosamente
alguna vez en que se confundieron
tus potencias en una sola ráfaga...
Y no tengo camino;
mis pasos van por la salvaje selva
en un perpetuo afán contradictorio,
la voluntad incierta se deshace
para tornasolar la fantasía;
con luz y sombra, con silencio y canto
el miraje interior dora sus prismas;
mientras que siento desgranarse afuera
con llanto musical los surtidores,
siento crujir los extendidos brazos
que hacia el materno tronco se repliegan,
temor, fatiga, solitaria angustia,
en un perpetuo afán contradictorio
mis pasos van por la salvaje selva.
¡Ah, si pudiera desatar un día
la unidad integral que me aprisiona!
Tirar los ojos con los astros quietos
de un lago azul en la nocturna onda...
Tirar la boca muda entre los cálices
cuyo ferviente aroma sin destino
disipa el viento en sus alas flotantes...
Darle el último adiós
al insondable enigma del deseo,
cerrar el pensamiento atormentado
y dejarlo dormir un largo sueño
sin clave y sin fulgor de redenciones...
Alguna vez me llamarás de nuevo
y he de volver a ti, tierra propicia,
con la ofrenda vital inmaculada,
en su sayal mortuorio toda envuelta
como en una bandera libertaria.

(I. C. 65)

Si «El regreso» podía ser el poema símbolo de la angustia metafísica y vital de María Eugenia, persona humana, «Unico poema» es el símbolo de su poesía: canto en la soledad. El mismo título por ella elegido para su puñado de poemas fue, como hemos dicho, *La isla de los cánticos.*

Porque entendemos que este poema es altamente representativo de la creadora como tal, sin que estuviese ausente la temática esencial de toda su obra, lo hemos elegido para comentarlo.

UNICO POEMA

Mar sin nombre y sin orillas
soñe con un mar inmenso
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.
Daba máquina a sus olas
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían.
¡Cuánto nacer y morir
dentro la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la Soledad...
De pronto un pájaro errante
cruzó la extensión marina;
«Chojé... Chojé...», repitiendo
su quejosa mancha iba.
Sepultóse en lontananza
goteando «Chojé... Chojé...»
Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez.

(I. C. 85)

El título «Unico poema», con la anteposición del adjetivo único —que tiene así, antepuesto, claro valor ponderativo—, lo convierte, desde el punto de vista de su autora, en el «poema por excelencia», en el «poema representativo de toda su poesía», en «el canto de su canto». Aparece la autodefinición de ella misma como poetisa. Todo esto en un hálito de misterio que envuelve el texto íntegro; hálito misterioso que se vuelve también simbólico y característico de toda su poesía.

Pero este adjetivo que integra el título y eleva el poema a categoría de símbolo, y el título mismo, nada nos dicen de su idea central.

Es ésta la clave que trataremos de dilucidar para, desde este punto de partida, realizar su comentario.

La idea central es, a mi juicio, la cosmovisión de la poetisa en la que entra ella misma y su canto; realidad transida de una tremenda soledad.

En cuanto a la temática planteada en el poema veo dos grandes momentos: el primero, que abarca las tres primeras estrofas, en las que María Eugenia nos da su cosmovisión velada por símbolos y a través de un sueño; el segundo, en el que aparece un pájaro, símbolo también en medio de toda una naturaleza también simbólica.

En el primer apartado (tres primeras estrofas), es el mar el símbolo esencial; en el segundo (las dos últimas), el extraño pájaro errante y su queja perdida en el espacio.

En primer término y desde el punto de vista métrico, nos parece digno de destacar la forma de copla tradicional elegida por la autora, que nos da como una sensación leve de juego, y el contraste que ésta supone con el hondo y trágico sentido del poema.

A medida que realicemos el comentario tomaremos los aspectos del análisis métrico que nos parezcan necesarios para éste.

Se inicia el poema con la palabra «mar», que toma, desde ese momento, y desde esa particular situación dentro del texto, una importancia esencial.

El «mar» tiene tradicionalmente en la literatura española una simbología consagrada desde las *Coplas* de Manrique y continuada a lo largo de la tradición lírica: simboliza la muerte, el morir (5).

Pero no es ésta la simbología que nosotros notamos en el poema de María Eugenia, al menos en la estrofa inicial. Es una simbología cambiante, como el mismo mar; compleja, ya que en la primera es-

(5) Véase mi trabajo *Una visión de la muerte en la lírica española*. Gredos, Madrid, 1971, pp. 162-163, nota 3.

trofa parecería simbolizar la vida en la inmensidad de su misterio, o también «los tiempos», la eternidad: «era infinito y arcano / como el espacio y los tiempos», o aun la soledad (6); en la segunda estrofa, esa vida, cambiante como las olas, tiene origen en la muerte, y tiene —la vida— desde su principio como un germen de muerte; la vida es un ir muriendo a través de las vicisitudes, de los aconteceres cambiantes como las olas (7); visión ésta que se precisa mejor en la tercera estrofa: «¡Cuánto nacer y morir / dentro la muerte inmortal!». Todo es un ir hacia la muerte, la única inmortal. Aquí aparece la simbología mar-muerte, como en Manrique.

Allí la imagen estaba expresada como sabemos:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir:

y aparece como contraste la vida fugaz, como el correr del río, frente al mar inmenso que acoge lo mismo a «los ríos caudales, los medianos y los chicos».

María Eugenia, acostumbrados sus ojos a este río como mar que nos rodea, siente lo cambiante y eterno de este mismo mar: cambiante como la vida, eterno como la muerte.

Pero hasta aquí sólo hemos intentado precisar, esclarecer algo, la misteriosa simbología del mar en este poema.

Iniciemos ahora el comentario.

Por una parte, el metro octosilábico, ordenado en cuartetas de rima asonante en sus versos pares, que convierten al poema en una sucesión de coplas (8) lo sumerge en el ámbito lírico tradicional y popular; por otra, su misma iniciación, a pesar de que el verbo aparezca en el segundo verso, nos recuerda el romance de «El enamorado y la muerte»: «Un sueño soñaba anoche / soñito del alma mía...» Y también aquellos versos tan tristes de Machado: «Soñé que tú me llevabas / por una blanca vereda...»

Mar sin nombre y sin orillas
soñé *con un mar inmenso...*

En el poema de María Eugenia, el mar, si bien troquelado a través de un soñar y como símbolo de toda una honda significación evocada, aparece en primer lugar —claro hipérbaton—, ya que es la palabra

(6) A. Rama encuentra en el vaivén de las olas —el mar— como símbolo de desorientación. *Espiritualidad creadora.* La Licorne II, Montevideo, 1954.

(7) Concepción muy próxima a la del barroco: «Nacer es empezar a morir».

(8) Véase F. Lázaro Carreter: *Diccionario de términos filológicos.* Gredos, Madrid, 1962.

clave y símbolo; y así, desnuda de artículo, con toda la evocación esencial del sustantivo solo (9). Esta importancia es destacada nuevamente por la reiteración del sustantivo en el segundo verso.

Pero la falta de artículo ha sido compensada generosamente por la abundancia de complementos que van destacando, especificando y explicitando las características de ese mar símbolo por ella buscado.

Mar sin nombre y sin orillas
soñé con un mar inmenso
que era infinito y arcano
como el espacio y los tiempos.

Este mar soñado es inmenso y misterioso como los tiempos..., como la vida..., como la eternidad. La estrofa se ordena en versos con estructuras que se repiten, con lo cual obtiene, en cada uno de éstos, efectos de intensificación:

(Mar) *sin nombre y sin orillas*
(que era) *infinito y arcano*
(como) *el espacio y los tiempos.*

Contrastan la primera y segunda estrofa en varios aspectos: en la primera hay versos con estructuras de clara simetría, abundancia de sustantivos; enigmático y vago sentido; en la segunda aparece un mayor equilibrio entre formas verbales conjugadas —tres— y sustantivos —cinco—; dos encabalgamientos —uno abrupto y el otro suave— (10) y más nítido sentido de lo cantado.

En esta segunda estrofa aparece el doble simbolismo del mar: vida-muerte; vida cambiante que nace de la muerte y termina en la muerte (tercera estrofa). Es indudable que, por el encabalgamiento abrupto, toma posición de primer plano la realidad tétrica de la muerte «vieja madre de la vida». Es la visión de la muerte como victoriosa, triunfadora de la vida.

Daba máquina a sus olas
vieja madre de la vida,
la muerte, y ellas cesaban
a la vez que renacían.

Si en la primera estrofa el mensaje esencial parece ser el desconcierto ante lo misterioso del «mar», en la segunda resulta claro

(9) Amado Alonso: *Estilística y gramática del artículo en español*, en «Estudios lingüísticos-temas españoles». Gredos, Madrid, 1954.

(10) Dámaso Alonso: *Poesía española*, p. 71. Ed. Gredos, Madrid, 1952.

el poder victorioso de la muerte y la lucha por vivir que simbolizan las olas que renacen mientras otras van muriendo. Este movimiento fluctuante de las olas parece ser acompañado rítmicamente en los versos por la sensación de continuidad que da el encabalgamiento suave, al ser la continuación de un verso en otro.

Pero es en la tercera estrofa donde se perfila con más claridad este poder inmenso de la muerte frente al vivir:

¡Cuánto nacer y morir
dentro la muerte inmortal!
Jugando a cunas y tumbas
estaba la Soledad.

Aquí el poema se adensa cada vez más y van surgiendo los elementos tétricos, que crean una atmósfera de tristeza trágica en este paisaje, en este mar que ya es totalmente simbólico. Hasta la Soledad aparece personificada como la reina de este terrible juego que es el vivir del hombre asediado «por ella» entre la cuna y la tumba.

Surge así en este tercer paso del poema una simbología más del mar; también, además de la vida y la muerte, es símbolo de soledad; estos símbolos aparecen y desaparecen intercambiándose en el fluir de las tres estrofas analizadas.

Tres acentos rítmicos sobre tres «úes»: *muerte, cuna* y *tumba*, refuerzan la sensación tétrica en la estrofa, sensación a la que parece querer quitar trascendencia con el verbo «jugar».

Pero hay ciertos elementos rítmicos —tres acentos— en los versos segundo y tercero de ésta, así como la figura etimológica: «dentro la muerte inmortal», con esa aliteración de «r», que hace más vibrante y sonora la realidad victoriosa de la muerte; todos ellos enfatizan, ya de manera lúgubre, ya de manera triunfal, el poder de la muerte, y de inmediato, el de la soledad.

Toda esta primera parte del poema se ha caracterizado por una reflexión pesimista y una cosmovisión agónica del mundo, en el que sólo se perfilan, nítidos y subrayados, los aspectos negativos: misterio, muerte, soledad...

En la segunda parte, que agrupa las dos últimas estrofas, la visión del «pájaro errante» es la que centra nuestra atención, ya que es el símbolo esencial de ésta: «pájaro errante» que cruza la vida, la muerte, la soledad... «cruzó la extensión marina».

La aparición del pájaro se da primero como una acción puntual —cruzó—, para que luego su canto nos resulte —por vía de contraste— más lento y prolongado... y penetre, de esta manera suave, más hondamente en nuestro espíritu.

Advertimos los caracteres de lentitud al narrar el canto del pájaro por la reiteración de la palabra onomatopéyica que imita su canto —«Chojé»—, que se repite, y cada vez con puntos suspensivos; pero hay tres elementos más que parecen ir prolongando la acción: el gerundio «repitiendo», que, de por sí, expresa la acción verbal en un aspecto durativo; el pretérito imperfecto que también expresa este mismo aspecto durativo o reiterativo a veces; y por último, la mayor frecuencia de acentos rítmicos, que logran un efecto de intensidad dramática, unidos al contenido del texto.

Frente a la rapidez que parecen sugerir los dos primeros versos de esta estrofa: «de pronto» y «cruzó», encontramos una lentitud que se vuelve tenebrosa en los dos segundos.

¿Por qué vías logra María Eugenia darnos esa atmósfera trágica en los dos últimos versos de su penúltima estrofa?

Ante todo creo que hay un efecto de grito muy hondo que brota y aflora hacia una apertura, y se encuentra con la soledad; grito que se pierde porque nadie lo va a recoger. Esa sensación de hondura que se abre hacia el mundo exterior creo que está dada particularmente por la sucesión de fonemas «o-e»; por otra parte, la primera consonante africada linguo-palatal sorda —ch— se hace más velar, más profunda al estar seguida de «o»; luego la —j— fricativa velar, también sorda, se abre con una vocal como la «e» —con tradición apelativa—, pero, en este caso, resulta perdida en la inmensa soledad de mar y cielo.

A estos elementos fonéticos imitativos del canto del pájaro se une una metáfora de profundo valor expresivo; el ave no es nombrada nuevamente, se la señala como una «quejosa mancha», y es tan fuerte y sugestiva esta sinestesia, que, por ella, el pájaro se desdibuja hasta convertirse sólo en una mancha... quejosa. Algo profundamente negativo.

Y ese adjetivo antepuesto y la aliteración de la consonante fricativa velar sorda —j— hacen más profundo este grito perdido en la inmensidad.

Observemos el juego de consonantes aliteradas, si bien en orden inverso, entre el tercero y cuarto versos:

Cho*j*é... Cho*j*é...
quejosa mancha (iba).

Es indudable que la poetisa consigue un particular efecto sonoro con la imitación onomatopéyica del extraño canto —probablemente creado en su imaginación—, con la repetición de las consonantes se-

ñaladas en los dos últimos versos y sobre todo con la afinada sinestesia de la última metáfora.

Y este pájaro simbólico que empieza a inspirarnos tierna melancolía convertido en «quejosa mancha» termina acongojándonos en los versos que inician la última estrofa:

Sepultóse en lontananza
goteando «Chojé... Chojé...»

Desde el verbo sepultar, con que se inicia la estrofa para acercarnos la idea de fin, de acabamiento, de muerte, hasta este nuevo gerundio «goteando», que no sólo da la acción en forma durativa, sino que nos la expresa por otra sinestesia como un caer lento, distante; distante y espaciado entre canto y canto; distancia y prolongación del mismo subrayadas por los puntos suspensivos que alargan e intensifican este quejido, así como los acentos rítmicos que recaen en las dos «ees» de «Chojé... Chojé...», todo expresa, de manera que cada elemento intensifica al sumarse el efecto del anterior, una sensación de lento, demorado, angustioso acabamiento. Es un canto perdido en el espacio, prolongado, porfiado, obsesivo, en la soledad. Nos lo dice María Eugenia con esta repetición, reiterada en dos estrofas.

Y en los últimos dos versos aparece la clave interpretativa del misterioso pájaro y de su canto: es la misma poetisa.

Desperté y sobre las olas
me eché a volar otra vez.

Ahora el verbo nuevamente en primera persona y en pretérito indefinido; parecería querer sugerirnos la autora su ánimo de reiniciar el vuelo, la lucha, dejando atrás los malos y tristes sueños de la soledad.

Dentro de la temática esencial de toda la poesía vazferreirana: sentimiento de la soledad, del tedio y hastío; sentimiento de fracaso e infecundidad; amor a la belleza y la armonía; sentimiento de estar muerto estando vivo; deseo de muerte como liberación de su angustia vital y metafísica, «Unico poema» toma una fuerza representativa clave de su obra poética, particularmente la de su tercera y última época, según señaláramos ya, etapa que es la más honda y expresiva de la personalidad de nuestra poetisa.

En un ámbito en que evoca, a través de símbolos, realidades tan profundas como el vivir, la soledad y la muerte, María Eugenia alude

enigmáticamente, misteriosamente, a través de un ser alado, a su propio canto, herido de soledad.

Este poema suyo comentado se encuentra en el antepenúltimo sitial del libro que ella ordenara y que concluye con un significativo texto: «Enmudecer»; expresión explícita de su ánimo de silencio, de no cantar ya. Termina así su último poema y son estos sus últimos versos:

Quien no sabe estar alegre
rime a sí mismo su mal.
Por eso enfundo mi flauta,
la del ambiguo cantar,
y quien me escuche, oiga sólo
mi paso en la soledad.

(«Enmudecer»: *I. C.* 89)

Este paso suyo en la soledad es con el que queremos quedarnos en recogido silencio, como definitivo y postrer mensaje de su poesía, así expresado por la misma María Eugenia; como la dolorosa causa de su canto y también de su silencio definitivo, trágico, solemne.

«Unico poema» nos anticipa y reafirma este mensaje esencial de su vida y de su obra poética como «paso en la soledad».—*MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ ALONSO (Avda. de Burgos, 8. MADRID-16).*

NOTAS SOBRE ARTE

PINTORES IBEROAMERICANOS FRENTE AL ARTE DE MAÑANA

La Galería AELE ha presentado, en las diversas exposiciones hasta el momento celebradas, obras demostrativas de las tendencias más importantes en la evolución del arte iberoamericano contemporáneo. Entre ellas hemos podido admirar las obras de los surrealistas más contemporáneos, las de artistas como los mexicanos Cuevas y Orlando y otras muchas hasta ahora desconocidas en nuestro país.

Ultimamente, en colaboración con la Galería Denise René, de París, se ha presentado una selección de obras de María Simón, Carlos Cruz-Díez, Julio Le Parc, César Paternosto, Jesús Rafael Soto, Luis Tomasello, artistas de primera fila mundial, escasamente conocidos entre nosotros, a no ser por realizaciones de obra gráfica.

La primera reflexión que plantea esta exposición se inclina sobre la gran renovación que viene a realizarse en las artes plásticas. Lo que la pintura y la escultura contemporánea han transformado no es el género, ni la forma, ni el tema, sino algo más importante: los

conceptos de espacio y de tiempo, las ideas de estática y de dinámica y las relaciones entre la obra de arte y el espectador. Desde estas motivaciones se ha producido un cambio total en el significado y el sentido de las obras de arte, se ha motivado una auténtica revolución, en la que incluso las fronteras entre pintura, escultura y arte textil han quedado totalmente rebasadas.

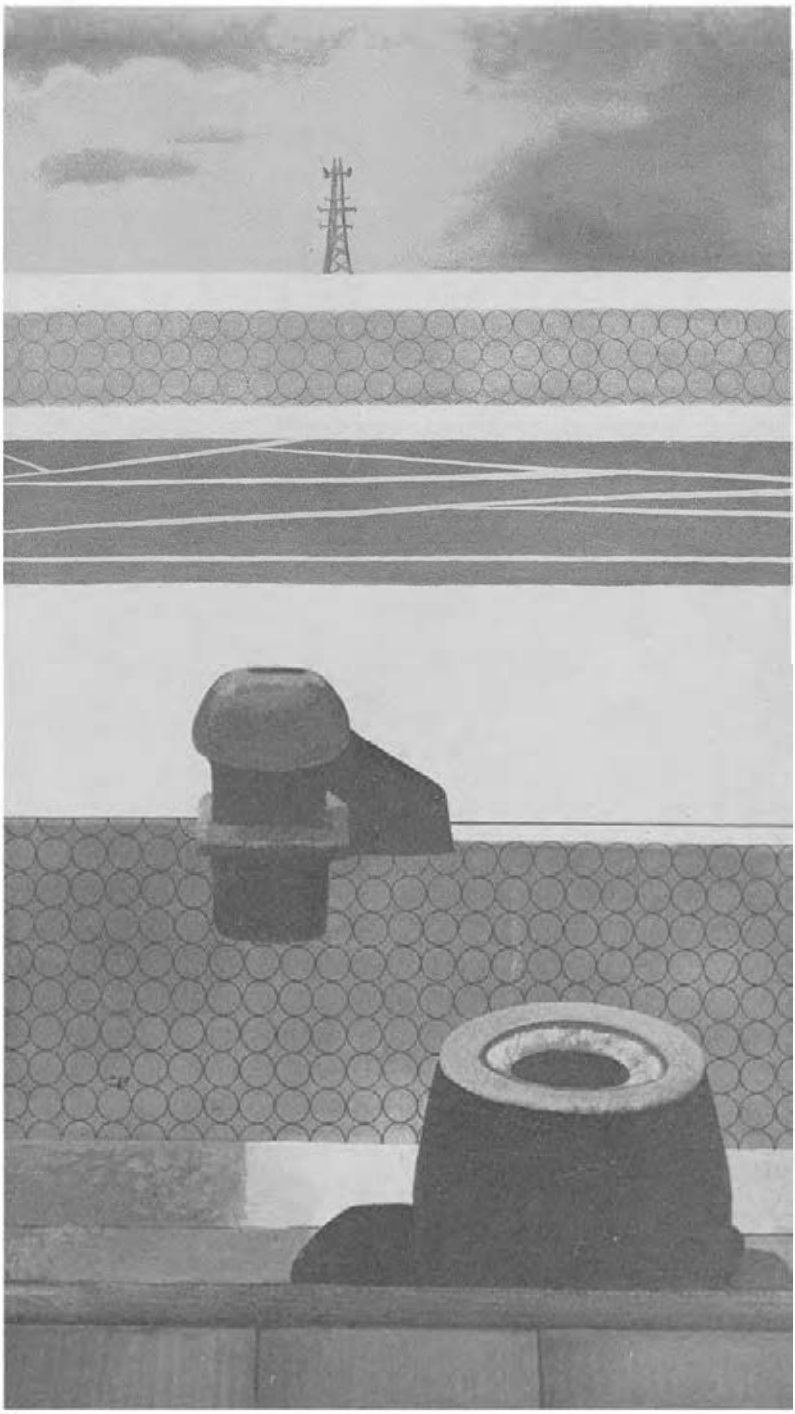
En este fenómeno, los artistas iberoamericanos han tenido singular importancia. Brasileños, mexicanos, venezolanos, ecuatorianos y, sobre todo, argentinos han llevado a cabo una serie de experiencias jugando con la luz, con el movimiento, con la tensión de las formas y con el espacio que la obra de arte determina. Europa y la vieja metrópoli consagradora de los artistas que es París abrieron ya hace años sus galerías a esta plástica joven que, como un torrente, venía a imponer un nuevo modo de hacer y de sentir la obra de arte.

Esta transformación tiene sus nombres propios. Seis de ellos, de los más importantes, exponen ahora sus obras en Madrid dentro de las tareas de la Galería AELE, tan directamente implicada en la presentación y en la promoción del arte iberoamericano en España. María Simón, escultora argentina firmemente consagrada en Francia, fue una de las figuras de los movimientos titulados «Plásticas con plásticos» y de la serie de exposiciones que bajo el nombre «Técnicas y materiales» presentó el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires. Su nombre está acreditado y definido no sólo como escultora, sino también como grabadora y pintora, y sobre todo como experimentadora plástica. La muestra que ha traído a la Galería AELE, de Madrid, oscila en dos formulaciones diferentes: por un lado, una escultura modular basada en la descomposición deliberada de un elemento, en este caso una caja, y también en la búsqueda de un expresionismo de los materiales que ofrece obras y presencias de inusitado valor.

El artista venezolano Carlos Cruz-Díez es uno de los más importantes investigadores de las relaciones entre el color y su dinámica, que realiza cuadros en los que la descomposición de la luz al proyectarse en un soporte de diversos planos ofrece una serie de variedades y de combinaciones que oponen el planteamiento de una pintura viva y dinámica a los postulados de una estética inerte.

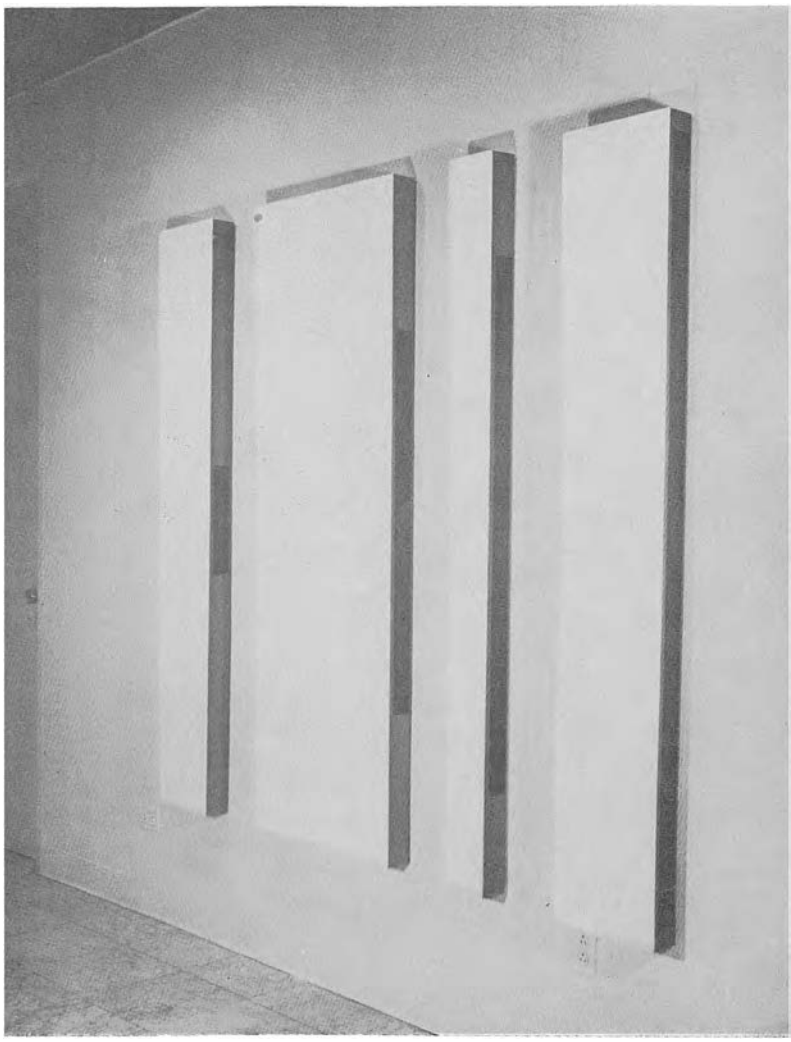
El movimiento es el principal intérprete de la obra plástica de Julio Le Parc, artista que ofrece unas obras en las que la incorporación de un motor hace de ellas un despliegue de formas, de colores, de luces, de destellos, convirtiéndolas en un carrusel de imágenes siempre cambiante y siempre diferente.

La actitud plástica de César Paternosto es la de un experimentador de lo que puede ser un nihilismo de la pintura. El artista deja

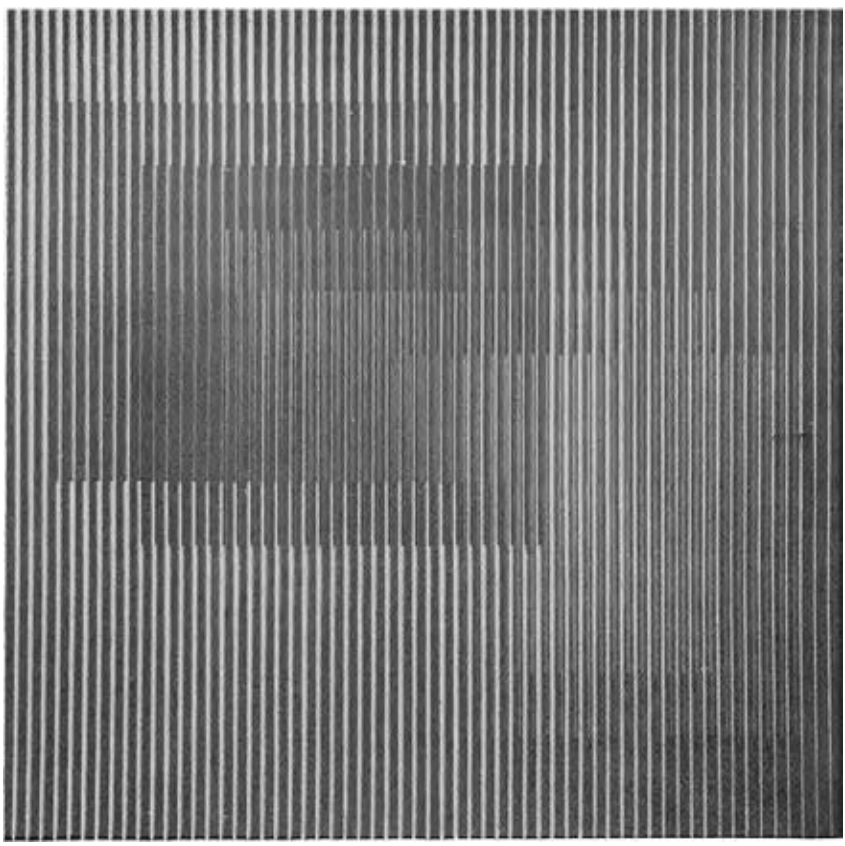


Carmen Zulueta

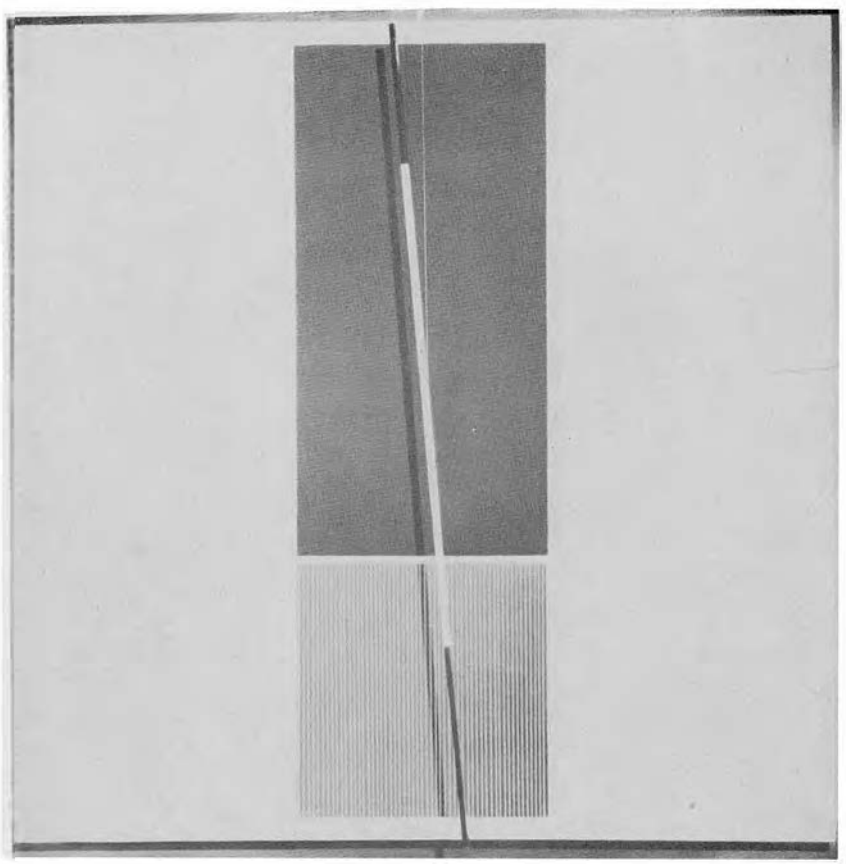
Margarita Cuesta Pamiés



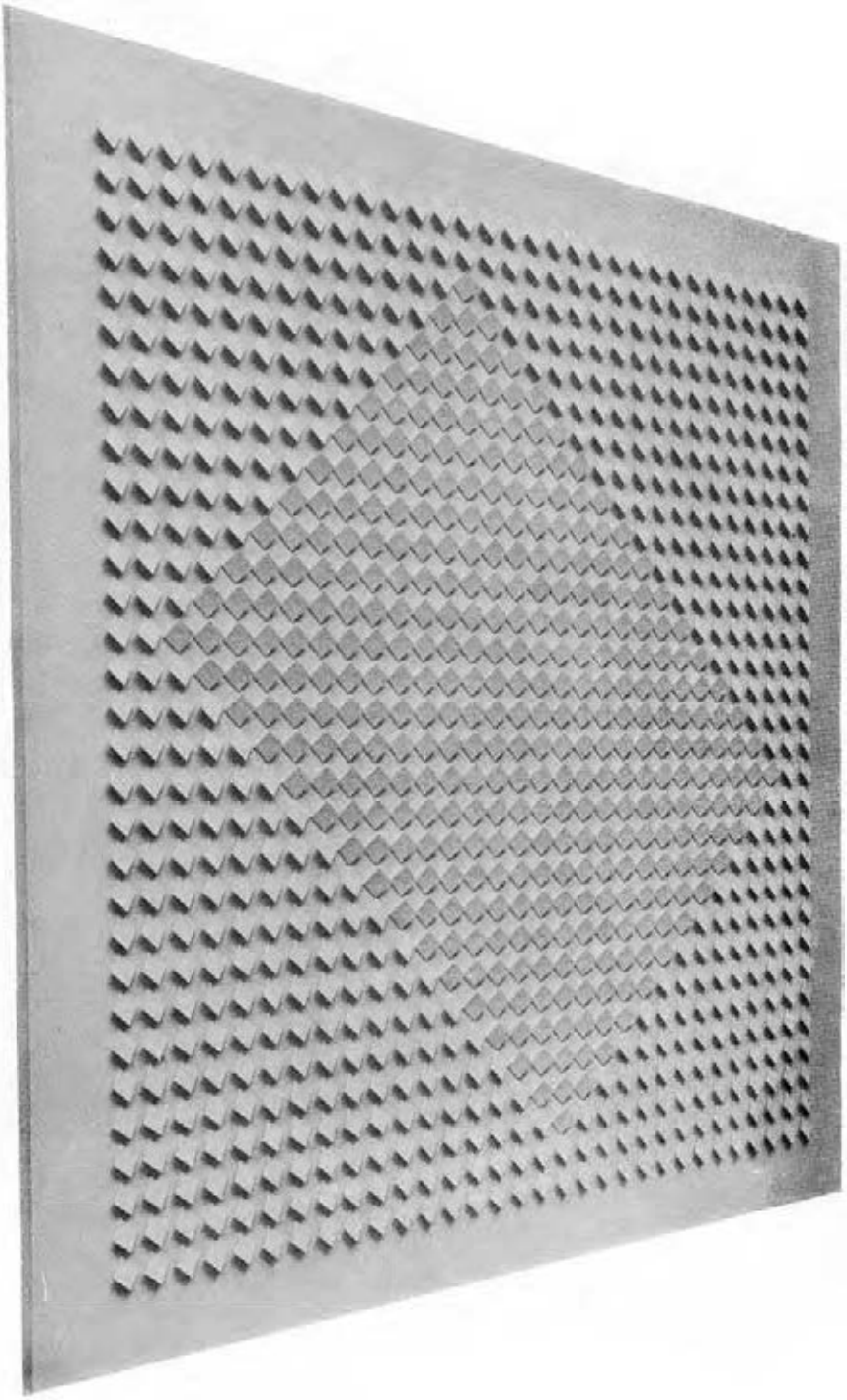
Maria Simón



Julio Le Parc



J. R. Soto



L. Tomasello

completamente en blanco la superficie del cuadro, convirtiendo el borde en espacio pictórico, estableciendo, por lo tanto, la propuesta de una pintura en la que, dicho ya todo, lo mejor es abrir el espacio plástico a un gran silencio blanco.

Jesús Rafael Soto es un artista venezolano que se ha consagrado mundialmente por su inteligente transgresión del espacio plástico tradicional. Su obra se plantea desde los postulados de una definición de espacio en la que objetos incorporados al cuadro, pero no integrados en él, marcan un territorio indeciso en el que el espectador puede incluso sumergirse y del que un espacio plástico final significa la total frontera. Obra cambiante, dinámica, vital, que en cierto modo se convierte en un interlocutor activo de la persona que lo contempla. Estas obras móviles de Soto significan una de las aproximaciones al arte del porvenir.

Luis Tomasello realiza una forma de estructuras de repetición que titula «Atmósferas cromoplásticas». En ellas los elementos propios de un planteamiento pictórico son combinaciones de módulos, a los que una diferente posición dota de una diversa posibilidad de efectos. Su obra es, por lo tanto, una exploración múltiple de la materia, de la luz, de los efectos plásticos, de las formas y del sentido general de la realización plástica en nuestro tiempo.

Por un momento, estas obras, que se convierten en vecinas de las que en otras galerías exaltan todavía los postulados de un arte del siglo XIX, pueden parecer una osadía o definir una sorpresa, pero en realidad son testimonio vivo e incontestable de que, entre otras muchas realidades que ya se abren al futuro, para el arte de nuestro tiempo, contradictorio, encontrado, paradójico, como todo lo que vivimos y nos rodea, el mañana está ya en marcha.

Iberoamérica, que se ha destacado en la poesía hasta afirmarse como uno de los conjuntos culturales más ricos, que ha sorprendido al mundo entero con experiencias trepidantes de su nueva novela, es también avanzada pictórica en los distantes extremos que marcan las formas modulares, los movimientos cinéticos, las estructuras de repetición, los múltiples y la experiencia plástica. Esta exposición da testimonio de ello.

MATERIAL, ESPACIO, COLOR Y FIGURACION EN LA OBRA DE CARMEN ZULUETA

En la Galería Sen, de Madrid, expone una selección de su obra la pintora Carmen Zulueta. En ella se advierten una serie de características que prestan a esta muestra particular interés; intentare-

mos un breve análisis, que siempre será inexpresivo al lado de la gran fuerza descriptiva y sugerente de estas obras.

La obra de Carmen Zulueta se ordena en la línea de las grandes creaciones espacio-constructivas, y más directamente en la que hemos llamado «realismos de la construcción y del espacio». El interés principal que parece mover a esta artista es, por lo tanto, la búsqueda de un concepto de espacio diferente, más libre, más suelto, mucho más susceptible de expresarse y reflejarse sin sujeción ni a los condicionamientos de la realidad ni tampoco a la estrategia del gesto que determina algunos tipos de pintura abstracta. Por el contrario, su obra se produce sobre un sentido riguroso de la creación que aspira a determinar un espacio para desplegarse a él.

Esta investigación la desarrolla Carmen Zulueta empleando materiales no tradicionales pictóricos, sino, por el contrario, definidos y determinados por su vocación escultórica artesana o diseñística. Con ello, la obra de esta pintora realiza una vigorosa indagación sobre postulados del mayor interés estético, ya que reúne en una misma obra indagaciones volumétricas realizadas mediante la disposición del color y la línea, y demostraciones en este mismo volumen llevadas a cabo utilizando la presencia física del material.

Otro especto importante de esta obra es la introducción de elementos figurativos que, como señala Adolfo Castaño, conservan en menor o mayor grado su apariencia y función real, con lo que, al cumplir una función de referencia a los seres vivos en medio de esta arquitectura espacio-constructiva, por una parte, acentúan el carácter riguroso de la investigación espacial, pero, por otra, la dan un toque y una dimensión misteriosa, como si las figuras reales, habitantes de esta concepción constructiva, determinaran los postulados de una casi total renovación de los conceptos narrativos de la pintura contemporánea.

Por último, señalemos una dimensión peculiar de esta obra. En sus experiencias anteriores Carmen Zulueta llevaba a cabo una teoría de cromatismo y sus determinantes, caracterizada por el encuentro de una gran suavidad y al mismo tiempo de un sentido profundamente dinámico y vibrante. Como si anteriores tensiones e inquietudes se hubieran puesto en reposo, la obra de esta artista adquiere una enorme serenidad y un sentido profundamente estático del color y de sus determinantes; para llevar a cabo su teoría de la compartimentación del espacio, para afirmar un nuevo sentido del material y para alternar elementos figurativos, el color se vuelve una dimensión más plácida, más serena y que no está exenta de un cierto equilibrio clásico.

LA PINTURA DE CARLOS MENSA

Carlos Mensa expone en Madrid después de una ausencia que casi se remonta a sus experiencias informalistas; en esta ocasión, la obra aportada es por todos los conceptos mayor, seria y rigurosa, dentro de un estilo totalmente personal, que no se adscribe a ninguna tendencia y que sólo afirma su propia manera de hacer.

En su anterior exposición de la Sala Pelaikes, de Palma de Mallorca, Carlos Mensa era un Diógenes implacable que, renunciando a encontrar al hombre, se dedica solamente a denunciar al que no lo es, a delatar la soberbia del triunfador, la tristeza de la carne vencida y la sonrisa con que las gentes niegan su soledad.

En unos cuadros que podrían estar pintados con bisturí o con afilada lanceta, asoman toreros más que cuarentones de ojos hundidos y gestos graves, banqueros y especuladores, elementos prototípicos de un capitalismo de baja estofa a los que a veces acompañan mujeres tremendas en su disimulado envejecimiento.

Baltasar Porcel ha señalado que el lacerante criticismo, su explosión instintiva, nos ha caricaturizado físicamente para hacer de cada rasgo una acusación moral. Su fantasía, puesta al servicio de una burla sin alegría, nos abre las puertas de un mundo agrio y duro con el que es imposible identificarse, respecto del cual sólo cabe el enfrentamiento.

La actual exposición de Mensa aclara cuál puede ser el sentido de esta dimensión pictórica, la pluralidad de las expresiones, como derroteros de una actitud crítica, y así vemos en qué medida, saltando cualquier tipo de convenio preestablecido, el artista rehúye sujetarse en una sola modalidad temática y utiliza elementos surrealistas, técnicas propias del llamado D'Apres y planteamientos pertenecientes al realismo tradicional, para introducirnos en un mundo que se ha extremado en dos posiciones: por un lado, en la toma de posición crítica, y por otro, en la utilización de la expresión simbólica.

Si para otros artistas el realismo era el instrumento para explorar en la condición del hombre, en sus recuerdos y en sus fantasías, para Mensa, la pintura es un arma con la que se abre camino a través de una sociedad por muchos conceptos detestable, estableciendo una perspectiva que, aun cuando en ocasiones se dulcifique con la presencia de lo inusitado o de lo lírico, tiene siempre el perfil de una violenta acta de acusación.

Exposición mayor ésta del maestro Carlos Mensa en la Galería Iolas-Velasco; en ella, por un lado, vemos aparecer sus personajes ya tradicionales, enajenados a sus propias codicias y determinados

por sus modalidades de vida que desde ella se instalan. Pero también surge una gran variedad de imágenes, entre las que no faltan estampas de un cierto lirismo, jubilosas escenas de encuentros y desencuentros, inefables crónicas de vestidos a los que anima un indefinible soplo de poesía y, además, creaciones herméticas cargadas de apasionado vigor, testimonios de un mundo en crisis en el que las gentes quedan automutiladas por los imperativos de la convivencia, pierden incluso en su dimensión y su sentido de humanidad.

Con todo ello, Mensa afirma los perfiles mayores de su gran capacidad pictórica, las posibilidades desde las que lleva a cabo una exploración de la pintura ambiciosa y plurivalente, el intento de encontrar una suerte de territorio inhabitado que en ningún estilo de modalidad pictórica pueda llamar suyo. No es un mundo erótico el que los define, ni tampoco una apertura a la creación surrealista; de la misma forma, aunque el realismo sea para él una parte de su lenguaje, no constituye la entera totalidad de este lenguaje; por el contrario, hay en él algo más que un simple juego: realismo y surrealismo, y mucho más que una limitada concepción de modalidad o de estilo. Lo que define su obra es quizá el intento de hacer una amplia teoría de símbolos y de mitos, una intensa toma de conciencia sobre los deseos como principales motores del ser humano y, sobre todo, el orden al carácter de frustración que estos deseos materiales o inmateriales, definidos o indefinidos, nos comportan y nos condicionan.

Picasso habla en el título de una de sus obras de «el deseo atrapado por el rabo»; en realidad, Mensa parece demostrarnos el sentido fatal irrealizable de las aspiraciones humanas; nadie ni nunca atrapan los deseos, y está la narración por la que Mensa nos comunica su hallazgo, se carga de un amargo pesimismo que pocas, muy pocas veces, se alivia y se consuela.

UN REALISMO ASEDIADO

Una característica típica de la pintura española contemporánea es la transformación de una tendencia o de una modalidad imperante en Europa, en una manera de hacer caracterizada y definida por la aportación de los artistas españoles. Y en este sentido los realismos de vanguardia, que surgen en Europa por el camino de los imperativos sociales y, en América del Norte, a través de una serie de experiencias de carácter historicista, toman carta de naturaleza en España, primero con los movimientos de estampa popular, más adelante con

la trayectoria de Antonio López y Carmen Lafón, posteriormente con los artistas de la generación del 36, como Adriaensens y Méndez Ruiz, y más adelante en la obra de los nuevos artistas sevillanos, entre los que se destacan Antonio Agudo y, con él, Justo Girón y Claudio.

En esta trayectoria se inserta la obra de Margarita Cuesta Pamies, realizadora de óleos acrílicos y otras técnicas plásticas en las que desvela un mundo de características singulares, reflejado con una precisión no ya minuciosa, sino detonante en su concepción y en su enunciación de un mundo real diferente.

El mundo da esta pintora parte de una concepción extremada del valor de los símbolos, planteados desde sus posibilidades de convertirse en realidades autónomas surgidas de su propia referencia; tiene igualmente su origen esta teoría pictórica en una concepción de la realidad ampliamente matizada, en la que la experiencia de los sentidos cuenta sólo en la medida en que es posible contrastarla con los imperativos que determinan una intensa vida interior.

Con razón de este entronque de lo sensible con lo espiritual, de lo interno con lo externo, su pintura ofrece perfiles próximos al magicismo y al ultrarrealismo, e incluso acentúa vertientes de carácter surreal en un surrealismo no ya onírico y automáticamente puro en lo psíquico, sino basado en la creencia de que lo auténticamente real, considerado desde una vertiente extremista, puede ser lo más maravilloso, inusitado e increíble.

En distintas formas de entender los géneros tradicionales, desde la naturaleza muerta hasta el paisaje, pasando por la composición de las figuras, esta pintora, que entronca con los grandes simbolistas y magicistas del siglo pasado, ofrece el perfil de una tarea que representa un repertorio de asedios a la realidad.

Los géneros tradicionales son cultivados por Margarita Cuesta de una manera peculiar y en cierto modo desasosegante. El paisaje se refleja en un realismo conturbador o, por el contrario, en una imagen minuciosa, próxima, tan precisa y decantada que constituye inevitablemente una fuente de inquietud. Paralelamente, la naturaleza muerta, con su sentido de una dialéctica de imágenes, originada en un asedio obsesivo a los elementos reales, marca igualmente una temática diferente.

Pero es en el uso de la figura humana en el que esta dialéctica simbólica llega a alcanzar perspectivas más inquietantes. Por una parte, mediante el planteamiento de figuras cargadas de un profundo sentido de soledad, que miran al espectador desde un insosegado

interior en el que en realidad se trasluce toda la tensión y la inquietud de un mundo sobrecogido e inestable.

Igualmente es en el desnudo en el que, conjugando elementos simbólicos con una concepción de los planos que el encuentro de la luz y el cuerpo humano provoca, viene a determinar unas imágenes obsesivas que en cierto modo y desde su difícil equilibrio entre la realidad y la irrealidad parecen constituirse en los acusadores del espectador.

Por último, la imagen del animal acongojado y solitario, sometido a la presión de lo inexplicable, habitante de un mundo del que lo que ignora le presta una apariencia mágica, es también un elemento típico de esta, por muchos motivos, excepcional pintura. Ya no es su intérprete el animal vigoroso y fiero al que incluso se hace reflejar las virtudes humanas, sino un ser solitario y aterido que no sabe de donde viene su infortunio.

LA PINTURA DE BEATRIZ REY

Gran generación la que marcan los jóvenes artistas gallegos, con figuras tan sobresalientes como el espectacular José Luis de Dios y el magnífico Daniel Barral. Entre ellos, una figura femenina afirma igualmente la riqueza de esta coyuntura pictórica de la región gallega: Beatriz Rey.

Beatriz Rey es una joven pintora que ha evolucionado desde las técnicas propias de una figuración tradicional hacia los planteamientos de un realismo esencial, basado en cierta medida en hallazgos propios de la transición figurativa y en una organización de imágenes típica del «pop art».

La trayectoria de su pintura parte de una formación puramente tradicional que le ha permitido un dominio de la composición y de los elementos fundamentales de la disposición cromática realmente notable; desde estos supuestos, todo tipo de experimentación que esta artista emprende va definido por el acercamiento a unos postulados de plenitud y de realidad, y al mismo tiempo por las posibilidades de llevar a cabo amplias tareas exploradoras dentro de las nuevas modalidades.

En su pintura se advierten tres grandes dimensiones: por un lado, un profunda vocación de plantear los supuestos básicos de la pintura desde un lenguaje de símbolos y de signos, buscando que, en lugar de trasuntos de la realidad, sus cuadros se ofrezcan como una interpretación pecular del realismo esencial y simbólico.

En otro sentido, su pintura está presidida por la idea de que toda actividad plástica es una forma de comunicación, lo que, coordinándose su sentido simbólico, hace que la pintora decante un auténtico alfabeto de formas, algunas veces casi ingenuo y en otras ocasiones definido por una energía y una fuerza poco comunes.

En una tercera medida, la pintura de Beatriz Rey indaga lo que puede ser este realismo esencial simbólico, como base y fundamento de una actitud crítica de la sociedad y de la convivencia, en cuya realización, y paradójicamente, los supuestos de su arte se acercan a los del «pop art»; pero mientras que en estas tendencias la representación de los objetos está casi siempre definida por una forma aséptica y desapasionada, en última instancia Beatriz Rey produce un «pop» emocionante, cargado de tensión apasionada, definido por una toma de posición e incluso por un compromiso por todo aquello que la artista pinta.

Dentro de estas coordenadas, la pintura de Beatriz Rey es una obra mayor, interesante, rica y viva, susceptible de aportar una nueva visión y un nuevo impulso a nuestros realismos no figurativos, capaz de imponer un nuevo concepto en orden a la idea tradicional de la pintura contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

LEYENDO «SAN MANUEL BUENO, MARTIR» LA MONTAÑA QUE SE CONVIERTE EN LAGO

INTRODUCCION

No he leído apenas un comentario científico a la dinámica novela de don Miguel de Unamuno. No creo sea éste un método recomendable del proceder científico. Al menos en términos generales sería un disparate. Pero, tratándose de una obra de don Miguel de Unamuno, no siento mayor presión por parte de las reglas del bien decir. La experiencia me ha enseñado, en lo que se refiere a la obra de Unamuno, que da más luz y claridad algunas veces la lectura directa de las obras de este autor que los muchos disparates, algunas verdades y, sobre todo, una buena dosis de pasión interesada que se vierte sobre sus vitales escritos.

Al leer *San Manuel Bueno, mártir,* me dio de seguida la impresión de encontrarme con un juego de piezas combinadas que conducen al mismo fin. Volví a leer la novela con avidez, más que nada

para dar satisfacción a la curiosidad sobre si tal construcción mantendría su armonía hasta el final o, cuando menos, poder dar rienda suelta al temor de que en realidad podría no ser así. Pero mi presentimiento inicial se mantuvo firme a través de toda la obra. La novela es fácil de explicar, si es que podemos aplicar el adjetivo fácil al «sentimiento trágico de la vida cotidiana», que en este caso se desarrolla *bajo una* perspectiva filosófica y teológica. Desafortunadamente, éstas no son las disciplinas en las que más se destacan nuestros expertos en literatura. Y, a consecuencia de ello, nuestro prolífico escritor tuvo que verse algunas veces como la oveja en la boca del lobo.

CONNOTACIONES RELIGIOSAS DEL LAGO Y LA MONTAÑA

Al principio de la novela, las dos imágenes principales, el lago y la montaña, aparecen distanciadas y cada una con su simbolismo propio. La montaña es signo de verticalidad, inmortalidad, del mismo don Manuel. El lago, por su parte, simboliza lo horizontal, la tradición, la superstición, el pueblo. Hay dos conceptos en particular en los que quisiera nos fijáramos desde el principio. Estos son los de *lo vertical e inmortal* con relación a la montaña, y *lo horizontal y tradición-superstición* para con el lago.

La montaña, «cuya cumbre, perdida a las veces en nubes, era don Manuel» (c. 4, p. 18) (*), podrá también representar al pueblo cuando es esporádicamente acaudillado por don Manuel. Casos de éstos se dan pocos, porque, como veremos más adelante, la evolución tiene lugar más bien de don Manuel al pueblo que no a la inversa. Pero hay algunos. Cuando el pueblo rezaba al unísono el credo junto con don Manuel hacía «como una montaña» (c. 4, pp. 17-18). En ello se daba expresión a la fe vertical trasmitida por los mismos apóstoles en el credo.

Más bien que afirmaciones explícitas sobre la relación entre don Manuel y la montaña, lo que tenemos es una presunción implícita. El autor acepta en principio el hecho de que el pueblo recibe a su líder espiritual como al caudillo que le lleva a la otra vida. Y quien dice otra vida, dice inmortalidad. Habrá que esperar al desarrollo de toda la novela para ver que, en realidad, el mismo don Manuel no está tan seguro de ello. Es más, la novela se dedica a desarrollar la evolución interna de san Manuel, que se ve ante la necesidad y la conveniencia de enseñar aquello de lo que duda.

(*) Todas las citas están tomadas de *San Manuel Bueno, mártir* (Madrid, Alianza Editorial, 1968).

Las dudas de don Manuel asoman desde el principio, sin embargo. «Al llegar a lo de 'creo en la resurrección de la carne y la vida perdurable', la voz de don Manuel *se zambullía, como en un lago, en el pueblo todo,* y era que él se callaba» (c. 4, p. 18). Tenemos aquí el primer caso en el que don Manuel se asemeja al símbolo del lago por su actitud religiosa. Cuando toma esta actitud, ya va dejando de ser representado por la montaña. Para que estos cambios tengan lugar tiene que haber una actitud religiosa que corresponda a la simbolizada por las dos imágenes principales. Esto da a ver que don Manuel se identifica con el lago cuando mantiene actitudes que niegan la inmortalidad. Pero ante los ojos del pueblo seguirá todavía desempeñando su función de líder espiritual y, como tal, volverá a aparecer la función de la montaña.

Identifica Unamuno el sonido de las campanas de la aldea con «la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo» (c. 4, p. 18). El lago, pues, abarca bastante más en su significado que el hecho de ser un simple reflejo de Valverde de Lucerna. Representa la respuesta actual en materia religiosa de los habitantes de Valverde de Lucerna, así como «la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago» (c. 4, p. 18), y en la cual «oía la voz de nuestros muertos que en nosotros resucitaban en la comunión de los santos» (c. 4, p. 18).

Una vez que don Manuel no se mantiene firme en la creencia de la inmortalidad, tiene que mirarse «en él», en el lago, en el pueblo. En este caso el pueblo mismo se convierte en tierra de promisión, y el caudillo tiene que ser llevado a ella por el pueblo. Hay aquí ya dos maneras bien distintas de ver al caudillo religioso. Una es la del que cree en la inmortalidad, es decir, el líder espiritual del Nuevo Testamento. Otra, la del líder religioso, al que no concierne el problema de la resurrección tal como sería el caso del caudillo del Antiguo Testamento, que lleva a su pueblo a una tierra de promisión simbólica, pero de carácter material.

Cuando san Manuel se inclina hacia el pueblo en su fe, dudando de la inmortalidad, pasa a ser como el caudillo del Antiguo Testamento. Visto esto, creo que podemos exclamar con Angela Carballino que hemos llegado «a conocer el secreto de nuestro santo». He comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfalleciendo el caudillo al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión» (c. 4, p. 18). Antes era el líder que había venido de la montaña para enseñar al pueblo a subir a ella. Pero una vez

que el jefe desfallece no le queda otro recurso que ser manejado por el pueblo.

Entonces don Manuel emprende «la tarea de hacer él de lago, de piscina probática» (c. 4, p. 14), en lo que vemos ya una función del Antiguo Testamento. Cuando don Manuel decía misa, su sacrificio no subía vertical como el de Abel. Antes al contrario, «su canto, saliendo del templo, iba a quedarse dormido sobre el lago y al pie de la montaña» (c. 4, p. 16). El hecho de que todavía estuviera diciendo misa y fuera el líder espiritual del pueblo les ponía a todos al lado de la fe sobrenatural, como el lago al pie de la montaña. Viene luego la idea de abandono, como una especie de hundimiento en el lago: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?» (c. 4, p. 16). Y desde entonces «cuando hablaba al pueblo del otro mundo, de la otra vida, tenía que detenerse a ratos cerrando los ojos» (c. 18, p. 60).

Pero su fama seguía creciendo. Entonces «atraía a nuestro lago y a él a todos los enfermos del contorno» (c. 4, p. 14). El lago y don Manuel van más juntos ya que don Manuel y la montaña. Angela comprende entonces que «la alegría imperturbable de don Manuel era la forma temporal y terrena de una infinita y eterna tristeza que con heroica santidad recataba a los ojos y a los oídos de los demás» (c. 6, p. 25). Don Manuel ya había perdido, si es que tuvo alguna vez, la verdadera fe sobrenatural de la creencia en la resurrección. Había de perdurar ahora en el pueblo. «Le temo a la soledad», decía (c. 7, p. 26). Y también: «Yo no debo vivir solo; yo no debo morir solo» (c. 7, p. 27).

Identificado con el símbolo principal del pueblo, dará lo mismo decir que éste se encuentra sumergido en el lago como que la villa está «sumergida en el alma de don Manuel» (c. 12, p. 42). Porque «en el fondo del alma de nuestro don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa» (c. 12, p. 42). Esta villa es la tradición arrastrada a través de los siglos, «es el cementerio de las almas de nuestros abuelos», es la villa «¡feudal y medieval!» En otras palabras, es la superstición en todo lo que tiene de herencia del pasado y fuerza vital, existencial, en la gente del presente. En la tradición y superstición se sumerge uno en lo feudal y medieval. El lago es la imagen de esta superstición y esta tristeza, símbolo de lo limitado, por lo mismo. Cuando don Manuel contó a su feligresa la situación de su fe, Angela se «sumergió en un lago de tristeza» (c. 13, p. 44). Las referencias «a las ruinas de la vieja abadía cisterciense» (c. 13, p. 45) colaboran con el mismo significado. Don Manuel, por su parte, al ser puesto entre la espada y la pared por la sinceridad de una pregunta,

«bajó la mirada y se le llenaron los ojos de lágrimas» (c. 13, p. 45) en una nueva asimilación con el lago.

Lo que encontramos hasta aquí es un rápido desmoronamiento de la fe sobrenatural de don Manuel, en quien se *presupone* existente como maestro de la fe para el pueblo. La novela de hecho no nos resuelve la duda de si se trata de un cambio en la fe de don Manuel, de una incertidumbre constante en su vida o de un despertar del pueblo en la idea que se había forjado sobre don Manuel. Más bien parece un resultado normal de la trayectoria de la fe tal como la concibe Unamuno.

LA TENTACION DE DON MANUEL

Don Manuel es consciente de que la superstición lleva a la muerte. Pero la verdad desnuda es algo terrible, intolerable, mortal (c. 13, p. 46). Y como su misión es la de hacer al pueblo feliz, no puede alimentarlo de su verdad. Es preferible que siga durmiendo, «que se sueñen inmortales» (c. 13, p. 46). Es decir, que sigan siendo lago al pie de la montaña. Si la misión de la Iglesia es la de hacer vivir a la gente, es porque enseña superstición (c. 15, pp. 46-47). Esta es la gran tentación de don Manuel, la de abandonar la gran cuestión de la inmortalidad que es *mortal*. «Hay que vivir...» (c. 14, p. 49). Los ataques de la duda trata de ahuyentarlos con su «¡creo!». Pero, antes que nada, «hay que vivir, hay que vivir» (c. 14, p. 51).

Su gran tentación consiste, pues, en aceptar el aspecto supersticioso del pueblo o la religión que limita, pero que deja vivir tranquilo. Entonces puede igualmente exclamar «a orillas del lago: He aquí mi tentación mayor» (c. 15, p. 52). Su padre tenía tentación de suicidio, añade a continuación. Pero se defendíe de él y esto constituía su vida. Al luchar contra la extinción de la naturaleza humana, podría vivir en su fama, en su pueblo, en el lago. Luego todo se convierte en sueño, es decir, se identifica con el lago. Que el pueblo «sueñe vida, así como el lago sueña el cielo» (c. 15, p. 53). Así como la montaña y el cielo se reflejan en el lago, así también que siga el pueblo soñando la inmortalidad, mientras sus líderes, más conscientes de ello, son suicidas: «Sigamos, pues, Lázaro, suicidándonos en nuestra obra y en nuestro pueblo» (c. 15, p. 53). Le acosa la tentación de fingir.

Fuerte también es la tentación de no oponerse a la superstición del pueblo, aun a conciencia de que es superstición. Sobre el particular dice a su 'converso' Lázaro: «Vale más que lo crean todo,

aun cosas contradictorias entre sí, a que no crean nada» (c. 16, p. 55). El sabe que lo que vivifica es la naturaleza, de la que forman parte elementos como «las rocas, las nubes, los árboles, las aguas» (c. 15, p. 54), es decir, la montaña. Explica luego el misterio insondable mediante el símbolo de la nieve que cae sobre el lago y la montaña. La que cae sobre el lago desaparece, mientras que la otra «cubre con su toca a la montaña» (c. 15, p. 54).

Lago y montaña son dos imágenes constantes. Aquél muy complejo, ya que se identifica con la realidad vital del pueblo en todas sus dimensiones; ésta, más simple, como símbolo de inmortalidad. En torno a estas dos imágenes se mueven los personajes según sean sus actitudes en materia religiosa. Al igual que san Manuel, todo el mundo puede ser una vez lago y otra montaña. Pero el significado de ambos queda intacto.

El lago estaba bañado por la luz de la luna, y, al igual que el pueblo es movido por la fe, el lago lo es por «la brisa montañesa» que le hacía rezar la letanía y decir: «*lanua caeli, ora pro nobis*» (c. 16, p. 56). Hay aquí dos aspectos bien evidentes: 1) La oración que el lago (pueblo en este caso) utiliza es una oración de inmortalidad, de la apertura del cielo, «lanua caeli». 2) La que inspira esta oración es la «brisa montañesa» y no el lago. 3) Podríamos añadir todavía la identificación de san Manuel con el lago al dejar caer «dos huideras lágrimas» en las que «se bañó temblorosa la lumbre de la luna llena» (c. 16, p. 56), como lo había hecho antes con el lago. En cuanto al pueblo, debería seguir durmiendo y soñando como el lago (c. 17, p. 58).

Su dolor más agudo proviene del pensamiento sobre la otra vida. «Cuando hablaba al pueblo del otro mundo, de la otra vida, tenía que detenerse a ratos cerrando los ojos» (c. 18, p. 60). Su gran problema era la dificultad de creer «in vitam aeternam» (c. 18, p. 61). Por fin llega la conclusión que tenía que llegar: «reza también por nuestro señor Jesucristo» (c. 18, p. 61). Se comprende por la misma razón que Angela tenga que «rezar también por el lago y la montaña» (c. 18, p. 61). Desde ahora ya se identifican. Ya se debilitó la creencia en la inmortalidad por parte de don Manuel, y también en el mismo Cristo. Por tanto, no hay razón para que continúe con su símbolo la montaña. Si ha de pedir por Cristo [lo cual lleva «en el corazón como el más grande misterio» (c. 18, p. 61)], por la misma razón debe pedir por la montaña, que lo representa como redentor inmortal.

Pero, si no hay vida sobrenatural, ¿en qué puede pecar el hombre? El único pecado que tiene es el de haber nacido a esta vida

limitada y angustiada. «Este es, hija, nuestro pecado: el de haber nacido» (c. 18, p. 63).

La vida de fe es descrita en términos de sueño, al igual que hizo con el lago. «Para un niño, creer no es más que soñar.» Y lo mismo pasa con el pueblo (c. 19, p. 65).

Al fin descubre todo su misterio a sus amigos. Cuando don Manuel era niño creía: «Y entonces sí que creía en la vida perdurable» (c. 19, p. 65). Pero ahora no tiene fe en esa vida. Entonces deja de ser el líder cristiano para convertirse en el caudillo del pueblo de Dios sin derecho a introducirlo en la tierra de promisión. De todos modos, cuando reaparece el término líder vuelve a sentirse identificado con la montaña. Al igual que Aarón y Moisés subieron «al monte Hor, y luego subió Moisés desde las llanuras del Moab al monte Nebo, a la cumbre del Frasga» (c. 19, p. 65), así era él ahora el caudillo del pueblo, y Lázaro sería su continuador: «Sé tú, Lázaro, mi Josué» (c. 19, p. 66). Desde el monte es desde donde se ve la verdadera realidad prometida por Dios. Lázaro debería proseguir la misma ilusión, la de hacer que «todos sueñen hasta morir la resurrección de la carne y la vida perdurable» (c. 19, p. 66). Valverde de Lucerna, con su simbolismo de perpetuidad, se convierte en símbolo de esperanza. Así lo deja establecido don Manuel en sus últimos consejos: «Vivid en paz y contentos y esperando que todos nos veamos un día en la Valverde de Lucerna que hay allí, entre las estrellas de la noche que se reflejan en el lago, sobre la montaña» (c. 19, p. 67). Y con esta esperanza de un pueblo, que trasciende la realidad material, pero que no cree simplemente en la resurrección de la carne, don Manuel termina sus días.

TRAS LA MUERTE DE DON MANUEL

«Nadie en el pueblo quiso creer en la muerte de don Manuel.» Aun después de la muerte seguía siendo ante el pueblo el espejo de la inmortalidad. Su recuerdo seguía dando esperanza al lago. Era de nuevo el «broche» entre el lago y la montaña. Aun después de muerto pasaba «a lo largo del lago..., teniendo por fondo la montaña» (c. 20, p. 69). La idea de la resurrección estaba todavía viva en el subconsciente religioso del pueblo.

Su buen discípulo Lázaro confiesa que lo que le pasaba a don Manuel es que dudaba de la otra vida. Pero, después de todo, «más de uno de los grandes santos, acaso el mayor, había muerto sin creer en la otra vida» (c. 21, pp. 72-73). Y si no se cree en la otra vida,

uno se asemeja a «las aguas de este dulce lago», que «van a parar» en el mar (c. 21, p. 72).

El discípulo muere como el maestro, sin tener nada que decir al pueblo: «No les dijo nada, no tenía ya nada que decirles» (c. 21, p. 73).

Angela, por su parte, tras la muerte del maestro se quedó «desolada, pero en mi pueblo y con mi pueblo» (c. 22, p. 75). Ya no quedaba otra cosa. Ella hace lo mismo que san Manuel, buscar sentido en el pueblo mismo. «El me enseñó con su vida a perderme en la vida del pueblo, de mi aldea» (c. 22, p. 75). Es una especie de sustituto de la creencia en la inmortalidad. Pero va más allá de la materialidad del pueblo simplemente. Se trata de «dar sentido a la vida», «sumergirnos en el alma de la montaña, en el alma del lago, en el alma del pueblo de la aldea, perdernos en ellos para quedar en ellos» (c. 22, p. 75). El agua estancada del lago, que abarca la Valverde del pasado y del presente, le proporciona una especie de sustituto a la falta de eternidad en la fe. «No se sentía pasar el agua del lago. Me parecía como si mi vida hubiese de ser siempre igual. No me sentía envejecer.» Y para dar un valor religioso a su actitud, utiliza las mismas palabras que san Pablo aplica al sobrenatural en Cristo: «No vivía ya yo en mí, sino que vivía en mi pueblo y mi pueblo vivía en mí» (c. 22, p. 76). Cuando hay una evolución hacia la posición del pueblo, entonces la montaña desaparece o se equipara con el lago.

Tras la muerte de don Manuel todo se allana. El lago y la montaña representan la misma cosa. Ahora ya pueden creer «en san Manuel Bueno, mártir, que sin esperar la inmortalidad los mantuvo en la esperanza de ella» (c. 23, p. 79). Esta esperanza de inmortalidad, simbolizada antes por la montaña y por la nieve que blanqueaba en ella, pasó ahora a ser patrimonio del pueblo. La nieve lo inunda todo ahora: «Está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña, nevando sobre las memorias de mi padre, el forastero; de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi san Manuel, y también sobre la memoria del pobre Blasillo... Y esta nieve borra esquinas y borra sombras, pues hasta de noche la nieve alumbra.» Antes nos había dicho que la nieve que caía sobre el lago desaparecía, mientras la de la montaña se mantenía reluciente. Ahora es considerada por igual en ambos casos. Porque el lago y la montaña han pasado a representar lo mismo, la situación del pueblo en materia religiosa o «las santas almas sencillas», como las llama Unamuno (c. 24, p. 82). Ahora ya no es cuestión de creer en la resurrección por parte de ninguno de los personajes. Lo único que se hace es

soñar en ella. Por lo mismo, tampoco cabe distinguir entre el lago y la montaña, ambos supeditados en sus significaciones a las actitudes religiosas del pueblo.

La mente del pueblo es sencilla y no se desespera pensando en la irracionalidad de la fe y las contradicciones racionales de la resurrección, que tanto desesperaban a Unamuno. Según él, el pueblo se sitúa «más allá de la fe y de la desesperación». El pueblo se hace estable como el lago y la montaña, ante cuya actitud simbolizan ya lo mismo. Ambos forman parte del eco de los sentimientos religioso-existenciales del pueblo. Es bien importante la última frase de la novela, porque nos confirma el presentimiento que teníamos desde el principio, es decir, que se trata en toda la narración de una cuestión básicamente religiosa y que las imágenes principales simbolizan dos aspectos diferentes e intercambiables de una creencia religiosa.

CONCLUSION

El lago y la montaña son, pues, prototipos de las actitudes a que puede llegar el hombre en materia de fe. Mas no se acaba aquí toda la cuestión. Al igual que la novela, las imágenes que la integran son también existenciales. Esto las hace algo muy peculiar.

En un principio se yerguen las dos imágenes como un testimonio de sus propias naturalezas. El lago duerme, sueña tranquilo, mientras la montaña se eleva hasta perderse en la penumbra atmosférica. Aplicados al campo religioso son como la revelación sobrenatural y la aceptación confusa de ésta por parte del pueblo. O, lo que es lo mismo, se trata de la montaña que se refleja en el lago o la brisa montañesa que le da fuerza vital.

Mas, una vez que el protagonista del mensaje simbolizado por la montaña duda, la confusión es general. Parte de lo que significaba la montaña deja de ser sobrenatural para identificarse con las virtualidades naturales de un pueblo que se renueva perennemente y en el que perdura la fama y el recuerdo. De este modo todo va cambiando, todo tiene vida, todo es existencial en la novela.

La fe pura no existe. Ha de ser aceptada por el hombre y, una vez que lo es, ya forma parte de ella la duda, la incertidumbre y la misma superstición. Pero aun así es fe, y Unamuno prefiere que el pueblo lo crea todo a que no crea nada. Pero entonces ya no hay razón de distinguir entre las dos imágenes del lago y la montaña. El lago lo simboliza todo y seguirá dejando que la montaña se mire en él como un espejo.—*ROSENDO DIAZ PETERSON (Spanish, Italian and Portuguese. University of Illinois. URBANA, Illinois 61801. USA).*

Sección bibliográfica

ACTUALIDAD DE JORGE GUILLEN

UN HOMENAJE DE LA «REVISTA DE OCCIDENTE»

Si el pasado año de 1973 la celebración del LXXX aniversario de Jorge Guillén fue motivo para notables aportaciones al estudio de su poesía —así el libro de Andrew P. Debicki: *La poesía de Jorge Guillén* (Gredos) y el de Justina Ruiz de Conde: *El cántico americano de Jorge Guillén* (Turner)—, 1974, no parece que va a ser menos guilleniano, a juzgar por lo que ya se ha publicado cuando escribo estas líneas. En primer lugar, el nuevo y esperado libro de Guillén, *Y otros poemas*, editado en Buenos Aires (1), que aún no ha llegado a las librerías madrileñas. En cuanto a la bibliografía sobre Guillén, varias fichas interesantes: la nueva edición del libro de Casalduero *El cántico de Jorge Guillén* y *Aire nuestro* (Gredos), la breve biografía del poeta por Joaquín Caro Rimero (Epesa) y, apenas inaugurado el año, el número homenaje que le ha consagrado la *Revista de Occidente* (2), número dirigido por Claudio Guillén y Jaime Salinas, y en cuya presentación se recuerda que las ediciones de la *Revista de Occidente* publicaron, en 1928, la primera edición de *Cántico*. No se trata de una acumulación de estudios críticos al modo de los tomos-homenajes, panteones tan frecuentes hoy, y que nadie, salvo los eruditos, leen. Es un número corriente de la revista, y sus directores sólo han convocado a seis críticos —tres españoles y tres extranjeros— para participar en el homenaje. Los españoles son José Luis Aranguren, Emilio Alarcos Llorach y Vicente Lloréns; los extranjeros, Pierre Darmangeat, Roberto Paoli y Fritz Schalk. El interés del homenaje está en la variedad y novedad de los enfoques críticos. Intentaré, en las siguientes líneas, una breve exposición de cada uno de ellos, comenzando por el ensayo que abre el número: *La poesía de Jorge*

(1) Nuchnik Editores, Buenos Aires, 1974.
(2) Núm. 130, enero 1974.

Guillén ante la actual crisis de los valores. Su autor, José Luis Aranguren, reconociendo que Guillén no deja de participar en esa crisis, pone el énfasis en lo que hay de *fe de vida*, de entusiasmo vital, en la poesía de Guillén. *Fe de vida* subtitula el poeta su libro *Cántico* a partir de su segunda edición. Fe en la *realidad total*, maravillosa y cotidiana. No hay solución de continuidad, escribe Aranguren, entre *Cántico* y *Clamor*, el segundo ciclo guilleniano. Lo histórico-conflictivo, las fuerzas enemigas de la vida, empezando por la misma muerte, se insinúan ya en *Cántico* (bastará recordar el estupendo soneto *Muerte a lo lejos*). Para Aranguren, pues, *Cántico* y *Clamor* no son sino el anverso y el reverso de un mismo canto: «el canto total es la lucha épica entre el bien y el mal, es decir, para el poeta, entre el ser y la nada». La conclusión a que llega Aranguren, tras referirse a *Homenaje* —tercer ciclo de la poesía de Guillén— como un *Cántico* circunstanciado, personalizado —*Reunión de vidas* lo subtitula su autor—, es que Guillén vive en su poesía la crisis de los valores en nuestro tiempo —y sobre todo en nuestra España—. Su poesía nos habla con la cargazón temporal que quería Machado, y, por tanto, lejos de ser un poeta intemporal, como se le ha juzgado por algún crítico, es Guillén un poeta temporalista, y su poesía es «poesía comprometida en el ser», y, por ende, «poesía cívica» (buen ejemplo, el librito *Guirnalda civil* —Cambridge, EE. UU., 1970—, que Aranguren no cita), que toma partido en favor del orden del mundo y contra su desorden, disfrazado tantas veces, escribe Aranguren, de «orden público».

Esa posición ética, moral, de la poesía de Guillén es contemplada también por Vicente Lloréns en su ensayo *Jorge Guillén desde la emigración*, pero centrándolo en el tercer ciclo guilleniano: el de *Homenaje*, dedicado «a todas las Musas». Lloréns ve *Homenaje* como un libro de convivencia, que puede leerse como un diario poético, «diario sin precedentes en las letras españolas, a no ser el *Cancionero* íntimo de Unamuno». Poesía escrita a partir de 1939, desde la emigración, como la de Alberti, y, como la de éste, mejor difundida en el extranjero que en España. «El contraste entre la resonancia externa y el silencio interior es tan marcado —escribe Lloréns— que no puede fundarse en consideraciones puramente literarias... Las razones de tan extraña situación no constituye ningún misterio, son pura y simplemente de orden político.» Sin embargo, yo diría que esa situación está siendo ya superada, como lo muestra el aumento creciente de la bibliografía guilleniana en los últimos años, si bien es cierto que todavía algunos libros de Guillén —*Guirnalda civil*, por ejemplo— no pueden venderse en España. Termina Lloréns su ensayo viendo en Jorge Guillén a un representante de cierto liberalismo humanista o cultural que

concibe la vida como plenitud y libertad. Pero, al mismo tiempo, reflejando con su vida y con su poesía el talante de aquella «España liberal y heterodoxa que, a consecuencia de la guerra civil, sólo en el destierro pudo encontrar refugio donde sobrevivir libremente».

El ensayo del profesor Emilio Alarcos Llorach —*La lengua de Jorge Guillén: ¿unidad, evolución?*— plantea un interesante problema estructural: el de si la lengua de la poesía de Guillén es una y la misma desde el primer *Cántico* (1928) hasta *Guirnalda civil* (1970), o ha cambiado al variar los contenidos que comunica. La respuesta que da Alarcos a este problema no puede ser simple y consistir en un sí o un no. Admite que el poeta ha cambiado algo, pero es porque ha cambiado el mundo, y con él el lector. Pero, añade, si han variado los tres elementos —Guillén, mundo y lector—, la relación entre ellos sigue siendo la misma. En suma, hay evolución, pero dentro de una unidad. Los temas pueden ser distintos, pero el plano expresivo —la lengua del poeta— ha variado poco y la reconocemos lo mismo en los poemas puros de *Cántico* como en los de protesta política de *Guirnalda civil* o de *A la altura de las circunstancias*. Eso que reconocemos es la lengua, y ésa no ha cambiado —sólo le han salido algunas arrugas al transparente primer *Cántico*—, porque no ha variado la pupila del poeta, teñida —en su juventud como en su vejez, en *Cántico* como en *Homenaje*—, del mismo amor a la vida, a la realidad infinita y cambiable. La conclusión a que llega, pues, Alarcos en su ensayo es que, aunque a partir del tercer *Cántico*, y sobre todo de *Clamor*, las fuerzas negativas y opresivas —dolor, represión, violencia, caos— se reflejan en la lengua, ésta permanece igual a sí misma, sin ningún cambio ni transformación radical. Guillén pasa de la exaltación del primer *Cántico* al tono elegíaco de *Que van a dar en la mar* o al de protesta en *A la altura de las circunstancias*, pero «ni su concepción del mundo ni su peculiar metamorfosis lingüística de la realidad han variado esencialmente. Su lengua se mantiene muy unitaria y bien diferenciada entre las de sus coetáneos».

Partiendo de los versos del romance *Cara a cara* con el que se cierra *Cántico* (*¿Siempre chirría la Historia? / De los silencios dispongo*), Pierre Darmangeat aborda en su ensayo el tema del tiempo de historia en la poesía guilleniana, inevitablemente unido al de la responsabilidad del poeta, no ya frente a la sociedad en que vive, sino frente a la Humanidad. Guillén «no huye de la Historia, sino acepta con entereza el tiempo de los sucesos, tiempo arisco, tiempo de dolor, pero guardándose el tesoro del tiempo personal». Por más que chirríe la Historia, viene a decir Guillén, la vida continúa, la realidad sigue siendo, y ofreciendo a ratos su belleza, su fruto tentador,

la delicia de su diaria melodía, entremezclada, desde luego, con molestas disonancias. Guillén, como advierte Darmangeat, no falsea ni oculta ninguna realidad, por áspera que sea. Y en eso consiste, añade el hispanista francés, lo que distingue a la poesía de Jorge Guillén, *dentro* del tiempo histórico, de la llamada poesía comprometida. Esta última escoge sus elementos de una realidad; Guillén los asume todos: los de la realidad total. Porque el tiempo lo abarca todo: historia personal e historia universal, y de ambas cosas hay en *Clamor*. ¿Qué es su libro *Que van a dar en la mar...* sino una dolorosa y melancólica elegía personal?

En su breve ensayo *Jorge Guillén ante Italia*, Roberto Paoli glosa las vivencias italianas de Guillén, más numerosas e intensas de lo que pudiera creer el lector poco atento a su obra. Los temas y motivos italianos —de la historia, de la geografía, de las artes y de las letras de Italia— son abundantísimos en la poesía de Guillén. Pero, además, el profesor Paoli comenta con fina precisión las traducciones o recreaciones que Guillén ha hecho de poetas italianos, como Leopardi, Tasso, Montale y Bilenchi. No sólo la vida personal del poeta —su mujer, Irene, es italiana— está ligada a Italia; también su vida poética, su vida editorial. Las más bellas ediciones de Guillén —las de *Homenaje* (1967) y *Aire nuestro*— son obra de un primoroso editor italiano: Vanni Scheiwiller.

Un breve y agudo ensayo del profesor Fritz Schalk sobre *Homenaje*, tercer ciclo guilleniano —que el autor subtituló *Reunión de vidas*— cierra el valioso número de la «Revista de Occidente» cuyo atractivo mayor son los poemas del propio Jorge Guillén que lo abren. Forman parte esos poemas del libro *Y otros poemas, 1966-1972*, recientemente editado en Buenos Aires y que, cuando escribo estas líneas, no está aún a la venta en España. La serie publicada muestra una vez más la fidelidad de Guillén no sólo a lo que llama Alarcos, en el ensayo comentado más arriba, su *lengua*, sino a sus muy variados *intereses* poéticos, temas y motivos infinitos —¿no es infinita la realidad?— que en su *fe de vida* encuentran siempre suscitación inspiradora: Picasso y Quevedo, el viaje de su generación a Sevilla, la vejez y el dolor, historia y crimen —y un solo verso define a un sistema— «Actos de fuerza, pomposos embustes»—, una divinidad india —Prajapati—, un terremoto... Criaturas y sucesos, esencias y accidentes de la total, abarcadora realidad temporal. Quizá Guillén, en este nuevo libro suyo, haya querido sumar al *tiempo de historia* nuevas —o viejas— *reuniones de vidas*, compañías humanas a las que el poeta sigue siendo fiel tanto como a su propia y sucesiva poesía.— *JOSE LUIS CANO (Avda. de los Toreros, 51. MADRID).*

UNA ANTOLOGIA DE POESIA BRASILEÑA

El espíritu eminentemente *musical* del Brasil, combinación de sensualidad, ligereza y paganismo, ánimo tan opuesto al gusto severo y ascético como propenso a una dimensión sobrenatural de la experiencia, basada sencillamente en la incomparable plenitud de la Naturaleza, y una mezcla de elementos indígenas, africanos y europeos —tal es a grandes rasgos el contenido de la poesía brasileña, recogida en una vasta antología por Angel Crespo (*). En el presente caso, la antología se monta sobre la evolución de las tendencias estéticas y la propia historia general del Brasil, con un amplio aparato crítico y una notable documentación, que permiten al lector seguir el despliegue de esa poética desde sus balbuceos iniciales hasta la situación actual.

Cuándo nace la poesía brasileña es cosa hasta cierto punto debatida. La exaltación nacionalista de algún crítico quiere situar el nacimiento de las letras brasileñas en la carta dirigida por Vaz de Caminha al rey de Portugal en 1500, dando cuenta del descubrimiento de esas tierras. Una posición más sensata fija ese comienzo a partir de la independencia, en 1822, pero el autor de la antología considera —con buenas razones— demasiado formalista un criterio semejante, y, de hecho, los primeros poemas incluidos en la selección corresponden al llamado romanticismo brasileño, bastante posterior al europeo, que precisamente trata de expresar el hecho de la independencia.

Pero en los tres siglos que median entre el descubrimiento y el primer poeta romántico considerable, Gonçalves Dias, hay conatos y ensayos tanto líricos como épicos. Los primeros textos en tal sentido son los del jesuita español José de Anchieta, que escribió en latín, castellano, portugués y tupí-guaraní. Hacia 1570, Anchieta escribe varios autos (Recebemento que fizeran os indios de Guarapi ao Padre Provincial Marcial Beliarte, Quando no Espírito Santo se receben una reliquia das Onze Mil Virgens, etc.), cuyos títulos indican el carácter a un tiempo medieval y circunstancial de los mismos. Hasta casi un siglo después no aparecen otras manifestaciones escritas, las de Gregorio de Matos (1623-1696) y Botelho de Oliveira (1636-1711), más conocido por sus poesías satíricas el primero, y completamente hispanizante el segundo, cuyo libro *Música do Parnaso* contiene dos comedias de estilo lopesco escritas en castellano. Lo que sigue a estos dos poetas es un período de cultura provinciana y localista, concentrada

(*) *Antología de la poesía brasileña, desde el Romanticismo a la Generación del 45.* Selección, introducción y traducción de Angel Crespo. Seix Barral. Barcelona, 1973, 440 pp.

en pequeñas tertulias y grupos, donde los funcionarios, comerciantes y terratenientes de la colonia mostraban ese típico gusto por las formas triviales y externas del espíritu, considerado cosa selecta y de buen tono. Así se crearon en diversas ciudades (Río y Bahía, sobre todo) núcleos imitadores del movimiento «académico» portugués, las Academias de las Esquecidos (Olvidados), de los Renacidos, de los Felices, de los Selectos, del Aureo Trono, etc., en el período comprendido entre 1724 y 1752. De esas fechas es el primer poema «patriótico», obra de un franciscano llamado Manoel de Santa María Itaparica:

Cantar procuro, describir intento
en un heroico verso, y resonante,
a quien me dio el nacimiento.
Patria feliz, que tuve por dichoso:
al menos con este humilde rendimiento
quiero mostrar que le soy afectuoso.
Porque es de ánimo vil y fementido
quien a la Patria no está agradecido.

Desde mediados del siglo XVIII penetra en la colonia la Arcadia Lusitana, reacción contra el previo influjo español, apoyada sobre todo en la poética de Boileau. La influencia francesa llevaba consigo el fermento renovador de la Enciclopedia y los textos políticos norteamericanos; por lo mismo, la Arcadia poética se vio pronto comprometida en algunos de sus representantes con el primer intento independentista, el movimiento conocido como Inconfidencia, donde perdió la vida el célebre Tiradentes (Sacamuelas) y fueron condenados por conjuración los poetas Claudio Manuel, Tomás Gonzaga («Dirceo») e Inacio de Alvarenga, todos ellos afrancesados y adheridos a una estética neoclásica. De esta época es también el clérigo frei José de Santa Rita Durao, autor de un poema épico camoniano, *Caramuru*, donde se narra la peripecia de un blanco que llega a hacerse con el gobierno de una tribu india, y cuyo interés es la atención prestada a la naturaleza brasileña. Poco después se publica en Lisboa (1769) otro poema épico, *O Uraguai*; debido a Basilio de Gama y centrado sobre una guerra de los colonizadores contra ciertas tribus indias.

La antología porpiamente dicha comienza con el romanticismo brasileño y, dada la multitud de poetas, lo divide en cuatro generaciones. La influencia de Hugo y de Byron deja notar ya sus benéficos efectos, sobre todo en la obra de Gonçalves Dias, un mestizo cultivado donde se funden el indio, el negro y el europeo, constante típi-

camente brasileña. Intentó hacer expresamente en su poema *Os Timbiras* una Ilíada americana. De allí son los versos:

El Diablo implacable nos trajo
los hombres que el rayo manejan cruentos,
que viven sin patria, que vagan sin tino,
en busca del oro, voraces, sedientos.

La tierra que pisan, y el campo y los ríos
que asaltan son nuestros; nuestro Dios tú eres.
Si el rayo de muerte que lanzan es tuyo,
¿por qué tal pujanza concederles quieres?

Algo posterior es Alvares de Azevedo, fundador con otros poetas de la Sociedad Epicúrea y decidido byroniano, a quien algunos críticos —desde luego brasileños— comparan con ventaja a Baudelaire. Algunos aciertos expresivos como el cuarteto

¡Sombras del valle, noches de los montes
que mi alma cantó y amaba tanto,
mi cuerpo abandonado proteged,
y en el silencio derramadle un canto!,

no consiguen, sin embargo, situar su poesía por encima de la moda lánguida y melodramática donde acabó desembocando el poderoso espíritu romántico. El estilo enfático y elocuente de Víctor Hugo alcanza su mejor recepción en el bahiano Castro Alves, liberal y abolicionista, que murió a los veinticuatro años. En él se mezclan una notable concisión conceptual y el exceso declamatorio, pero en líneas generales su verbo es poderoso:

¡Está borrando el bergantín inmundo
el surco que Colón abrió esplendente,
igual que un iris, en el mar profundo!...
...¡Es demasiada infamia!... ¡Inmortal gente!
¡Alzaos, héroes, pues, del Nuevo Mundo!...

Tras el período romántico comienza el parnasianismo, cuyos grandes triunfadores a nivel social son Alberto de Oliveira y Olavo Bilac. Ya el nombre elegido por este último presagia sorpresas, y su lectura no hace sino confirmar el tipo de poesía que informa la reacción realista antirromántica:

Tuerce y apura, pule, lima
la frase; así
en verso de oro va la rima
como un rubí.
Que la labor del verso, acaso,
de tan sutil
recordar pueda la de un vaso
de Becerril.

Más culto es en este período el verso de Raimundo Correia, a quien corresponde esta gongorina imagen de una mariposa: «boya es del sol en la ola de su entibiado fuego». El deseo de objetividad condujo también a la llamada escuela científica de Recife, uno de cuyos representantes —Martins Junior— escribió los siguientes versos:

Viendo atrás Simón, Burdín, Turgot,
y Kant y Condorcet y Leibniz—voló
él (Comte) a la cumbre eléctrica de la gloria,
tras haber arrancado al piélago de la historia
la vasta concha azul de la ciencia social...

En todo caso, la ortodoxia parnasiana acaba saliendo malparada muchas veces entre sus propios representantes, donde aparece con frecuencia una sensualidad desbordante e incluso un erotismo apenas velado.

El movimiento siguiente en Brasil es la poesía simbolista, que tuvo allí notables cultivadores. El más conocido es el negro Cruz e Sousa, poeta audaz y personal, pero junto a él, y quizá con menos excesos, están Pereira da Silva, Feliz Pacheco, Augusto dos Anjos, Eduardo Guimaraens y Raul de Leoni. Estos poetas, de notable corrección formal, tienen en común un raro equilibrio de panteísmo e idealismo que se sobreañade al tono oscuro, desesperanzado y sombrío propio de la estética simbolista. Se trata de una poesía filosófica en su propósito, y muchas veces conceptualmente densa, que abarca desde la desolación de estas líneas de Pereira da Silva:

Nadie sabe a esta vida a que ha venido.
Un día, bien o mal,
nacemos de un dolor incomprendido
para morirnos de otro dolor igual...,

hasta los sonetos al alma y la belleza de Feliz Pacheco o intuiciones precisas como el final del poema *Unidad*, de Raul Leoni:

Y lo que más deslumbra la mirada
es ver en sus fragmentos reflejada
la completa noción de un mismo ser...

Augusto dos Anjos ve a la Naturaleza «llorando en los rudimentos del deseo»; y Eduardo Guimaraens canta «una cósmica ternura / misteriosa / y fluida con la cual se anima / cuanto existe».

El modernismo recibe en la antología una atención privilegiada, en parte por la calidad y en parte por la cantidad de poetas encasillables dentro de tal denominación. En el modernismo de los años veinte destacan la originalidad de Oswald de Andrade y la solidez poética de Manuel Bandeira. Andrade, vanguardista y autor de un «Manifiesto antropófago», tiene una evidente facilidad de expresión:

Las cosas son,
las cosas vienen,
las cosas van,
las cosas
van y vienen
no en vano.

Por su parte, Bandeira —uno de los más celebrados poetas brasileños de todos los tiempos— figura con composiciones muy variadas donde denota una especie de serenidad desengañada, subversiva y a veces nostálgica. Suyo es el poema *Preparación para la muerte*:

La vida es un milagro.
Cada flor,
con su forma, su color, su aroma,
cada flor es un milagro.
Cada pájaro,
con su plumaje, su vuelo, su canto,
cada pájaro es un milagro.
El espacio, infinito,
el espacio es un milagro.
El tiempo, infinito,
el tiempo es un milagro.
La memoria es un milagro.
Todo es milagro.
Todo menos la muerte.
—Bendita muerte, que es el fin de todos los milagros.

La segunda generación de modernistas está presidida por el poema *Inveneçao de Orfeu*, de Lope de Lima, lleno de un cristianismo militante a lo Claudel, pero de gran riqueza verbal, donde se combinan la erudición, el canto a la Naturaleza, la sensualidad y las preocupaciones teológicas. Al canto primero del poema corresponde este cuarteto:

Hasta sin naves ni rumbos,
hasta sin olas y arenas,
hay siempre un vaso de mar
que un hombre navegará.

No menos compleja y bien trabada es la poética de Murilo Mendes, prototipo del verso culto, como acontece también con Augusto Schmidt.

La última sección de la antología se concentra en la llamada generación del 45, formada por poetas en su mayoría vivos, extraordinariamente diversos y numerosos, aunque caracterizados por una común preocupación en torno a los grandes temas y estilos de la poesía contemporánea. Esta generación traduce a Garcilaso, a Góngora, a García Lorca, a Guillén, y, en otras lenguas, a Pound, Pessoa, Perse, Rilke, Joyce, Dylan Thomas, Eliot, etc. Quizá su impulso creador no iguale a otros momentos, pero el cuerpo verbal y conceptual de la poesía brasileña se divisa desde ella con la fuerza de una palabra propia e inconmovible que el transcurso del tiempo no hará sino consolidar.

En cuanto al trabajo de Angel Crespo, autor de una extensa y documentada introducción a sus propias traducciones, es, desde luego, encomiable por el cuidado que lo preside y el abundante material bibliográfico puesto a disposición del lector en habla castellana.—*ANTONIO ESCOHOTADO (Lista de Correos. IBIZA).*

TRES LIBROS DE SANCHEZ GRANJEL *

No constituye novedad grande el hecho de que Luis Sánchez Granjel, el investigador que más años ha dedicado como profesional al estudio de la historia de la medicina española, el autor de mayor número de monografías sobre esa disciplina, publique varios libros sobre pro-

* Comentarios a tres recientes publicaciones de Luis S. Granjel: *Médicos novelistas y novelistas médicos.* Discurso para la recepción del académico electo ilustrísimo señor doctor don Luis S. Granjel, leído el 2 de junio de 1973, y contestación del excelentísimo señor doctor don Pedro Laín Entralgo, académico numerario de la Real Academia Nacional de Medicina (Salamanca, Real Academia de Medicina de Salamanca, 1973), 65 pp.; *La frenología en España (vida y obra de Mariano Cubí).* Cuadernos de Historia de la Medicina Española. Monografías XXIV (Salamanca, Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española, 1973), 74 pp.; *Publicidad terapéutica en la España de «entreguerras»,* Cuadernos de Historia de la Medicina Española. Monografías XXVI (Salamanca, Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española, 1974), 153 pp.

blemas de su especialidad en un período de tiempo no superior al del año; esto, digo, no es ninguna novedad, pero sus obras, calas profundas en inéditos parajes del pasado médico español, ventanas abiertas a un mundo tan apasionante como desconocido, sí encierran siempre gran novedad. Sus tres últimos libros son otras tantas novedades historiográficas. Seguidamente intentaré exponer qué es lo que constituye y en qué consiste la peculiar novedad de cada uno de ellos.

I

Cuestión debatida es la de si el historiador puede hacer uso documental de los testimonios novelísticos, por tanto, si debe conceder a la obra de arte en general, y a la novela en particular, la categoría de «documento» histórico científicamente utilizable. Niegan unos a la novela tal carácter, por no reunir las por ellos consideradas características mínimas requeridas para que algo pueda ser denominado «documento histórico». Existen, es obvio, una historia de la literatura y una historia del arte, disciplinas imprescindibles de una historia total, pero ambas se caracterizarían, precisamente, por abordar los aspectos «no científicos» de la historia. Otros, fundados en distinta idea de lo que el saber histórico es, afirman exactamente lo contrario: que la obra artística en general, y la novela en particular, son los documentos «históricos» por antonomasia. Así; Unamuno, para quien la verdadera historia no está en la sobrehaz de los acontecimientos en que suele transcurrir la labor del historiador profesional, sino en lo que él denomina «intrahistoria» *La Vida de Don Quijote y Sancho* es la más denodada defensa que hacerse pueda de la novela como documento para la historia verdadera o intrahistoria. Así también, Ortega, quien opone la «historia externa» o documental a la «historia interna» o vital (1), la historia de «ideas» a la de «creencias», y considera que ésta es siempre, en última instancia, una tarea de imaginación creadora. «El hombre está condenado a ser novelista» (2). Así, en fin, Américo Castro, quien ha distinguido entre lo «describible», lo «narrable» y lo «historiable», y afirma que esto último «implica hacer visibles la conciencia de estar existiendo, la voluntad y el impulso constituyentes de esa existencia, y la estructura colectiva y dinámica en virtud de la cual el pueblo historiado aparece consistentemente moviéndose a lo largo de su existencia en el tiempo. El pueblo tema de

(1) Cf. Ortega y Gasset: *Pidiendo un Goethe desde dentro*, en *O. c.* IV, pp. 395-420.
(2) Ortega y Gasset: *Ideas y creencias*, en *O. c.* V, pp. 379-410. La cita, en la página 405.

historia se constituyó con la mira puesta en un futuro, y no sólo en el ayer de la rutina cotidiana, local, y sin vistas a ningún más allá, a valías soñadas y aún no alcanzadas. Los pueblos que no aspiraron a ser más que lo que eran y no pasaron de ahí, no son, ni pueden ser objeto de historia» (3). Naturalmente, la obra literaria, y en general la obra artística, suelen ser los más importantes testimonios para el conocimiento, no de lo describible ni de lo narrable, sino de lo historiable de una colectividad. Y lo mismo que se dice de una colectividad puede predicarse de un quehacer cualquiera o de una ciencia como la medicina: la rutina médica cotidiana, local y sin vistas a ningún más allá, a valías soñadas y aún no alcanzadas podrá ser objeto de descripción o de narración, pero no de auténtica historia. La historia de la medicina es la mostración de la voluntad y el impulso constituyentes de un quehacer y de una ciencia, la tensión dinámica por la que esa ciencia y su ejercicio se van formando, con la mira puesta en el futuro, en la lucha contra la enfermedad y en la transformación meliorativa de la existencia humana. Naturalmente, así definida, la obra literaria, y aun la novel, son testimonios, documentos auténticos y fidedignos para el historiador de la medicina. Desde este punto de vista, una novela como *La Peste*, de Camus, es históricamente tan importante como la *Introducción al estudio de la medicina experimental*, de Claude Bernard.

Entre ambas posturas extremas caben todo tipo de honorables compromisos. El de Granjel, en su libro *Médicos novelistas y novelistas médicos*, parece claro: la obra literaria en general, y la novela en particular, poseen un claro y decisivo papel documental para el historiador de la medicina, complementario del de las otras fuentes más clásicas. El historiador de la medicina debe componer la ciencia con la vida, los aspectos aparentemente impersonales y positivos con los más humanos y asistenciales.

El libro de Granjel constituye un completo catálogo de médicos autores de novelas y de novelas sobre tema médico que, abarcando un milenio, va desde Moses Sephardi hasta Luis Martín Santos. Pero su verdadera importancia no estriba tanto en esto cuanto en haber conseguido dar con la «estructura histórica» de la novelística médica española. Granjel defiende en su libro una tesis: «la preferencia de los profesionales de la medicina con vocación de novelistas por el descarnado realismo que caracteriza a la literatura picaresca; podría pensarse que los médicos, por razón de su oficio, se sienten más atraídos por el tratamiento de la realidad social tal como ella se ofrece y es-

(3) Américo Castro: *La realidad histórica de España*, 5.ª ed., México, 1973, p. 15.

tán menos capacitados para cumplir la faena de figurársela o fingirla distinta de como es» (4). Esto se advierte en la importante contribución de los novelistas médicos a la «literatura picaresca» de los siglos XVI al XVIII (Mateo Alemán, Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, Carlos García, López de Ubeda, Diego de Torres Villarroel), y queda corroborado en el siglo XIX por la abundantísima literatura de tema médico del «realismo literario». «El comienzo y rápido auge del realismo, apenas promediado el siglo XIX, que trajo como fruto uno de los más brillantes períodos de la novela española, explica el nuevo rumbo que va a mostrar la actividad creadora de los médicos en el campo de la novela. La filiación al realismo naturalista autoriza a los médicos novelistas a utilizar como tema de sus ficciones lo que para el médico es la realidad más inmediata de su vida, el propio quehacer profesional; en quienes siguen esta tendencia, la creación novelesca se convierte en simple narración, más o menos elaborada, de sus experiencias clínicas» (5) (Bertrán Rubio, Luis Suñé y Molist, Luis Comenge y Ferrer, Félix Tejada y España, Francos Rodríguez, Manuel Tolosa Latour). Pero el realismo literario hizo más, permite que otros médicos con vocación de novelistas busquen argumentos para sus ficciones en el propio saber médico; surge así lo que podemos denominar «novela científica...» (6) (Anastasio García López, Giné y Partagás, Amalio Gimeno Cabañas, Santiago Ramón y Cajal.) El paroxismo de esta tendencia realista van a representarlo Zahonero y López Bago. «En las décadas finales del siglo XIX, dos médicos van a intentar la empresa de aclimatar en España una novela que quería ser versión extremada del naturalismo divulgado en Francia por Zola y en la que se confería categoría de criterio estético a los postulados científicos formulados por el fisiólogo Claude Bernard; buscaron componer novelas experimentales donde las criaturas ideadas para dar vida a conflictos y situaciones tomados de la realidad se plegasen en su comportamiento y reacciones a las normas y principios que el hombre de ciencia había descubierto como rectores de los procesos biológicos» (7). Esta es también la línea en que se mueven, cada uno a su modo, Felipe Trigo y Pío Baroja.

Laín Entralgo, en las páginas de contestación al discurso de Granjel, dice «que los móviles del médico-novelista español pueden tipificarse mediante la siguiente serie de propósitos: *evasión* (la del médico que hace literatura, como podría pintar o cazar, para olvidarse

(4) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 10.
(5) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 17.
(6) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 20.
(7) Granjel: *Médicos novelistas*, pp. 22-23.

de partos y sajaduras); *ilustración* (la de quienes pretenden enseñar al vulgo, y lucirse de paso en la suerte, qué son la locura y el sexo o qué pasa con un hematíe, desde su nacimiento hasta su final destrucción); *utopía* (la de aquellos adelantados de la actualísima ciencia-ficción que, como Cajal en un relato por desgracia perdido, o como Giné en *Un viaje a Cerebrópolis*, imaginan literariamente lo que acaso la ciencia de mañana llegue a conocer); *denuncia* (la de quienes, a la vista de la injusticia política y social que con tan dramático relieve muestra a veces la enfermedad, pintan con crudas tintas la áspera realidad humana que les rodea), y *redención* (el propósito de los que enderezan su denuncia o su protesta al logro —a la promoción, como se dice ahora— de un mundo en cuyo seno imperen la justicia y el amor)» (8). Estos son, según Laín Entralgo, los cinco tipos fundamentales de médico-novelista o de novelista-médico. Pero la interesante, la esclarecedora tesis defendida por Granjel en su libro es que el médico no suele escribir novelas movido por uno sólo de esos impulsos, sino que en él se mezclan en distinta medida los cinco propósitos, y que sobre la evasión pura o la simple ilustración suele preponderar la denuncia realista de una situación y el intento de redimir y superar el *status praesens*. La novela, la novela del científico, tiene siempre —a pesar de su descarnado realismo— una función *utópica*, en cuanto va más allá de sus *tópos* o ámbito propiamente científico. Los médicos novelistas de mentalidad bernardiana utopizarán anhelando la época en que todos los elementos «subcientíficos» (miseria, pobreza, corrupción, malevolencia, injusticia, sufrimiento, etc.) del acto médico desaparezcan redimidos por el progreso de la ciencia. Los testimonios aportados por Granjel a este respecto son la interesante y desconocida versión española de un *pium desiderium* que fue común a todos los países europeos. «Bajo el título de *Utopien der Medizin*, el gran historiador de la medicina Heinrich Schipperges ha estudiado muy sugestivamente cómo la ilusión de un mundo mejor y la fe en la virtualidad de la ciencia para alcanzarlo se expresaron en los textos de los más ilustres médicos alemanes del siglo pasado. Desde un nivel científico mucho menos elevado, ¿no es este mismo pensamiento el que late en buena parte de la producción novelística de nuestros galenos, equivalente literario de los simultáneos afanes redentores y reformadores de Mata, Esquerdo, Jaime Vera y Simarro?» (9).

La novela del siglo XIX intentó imaginar lo que sería un mundo completa y perfectamente gobernado por la ciencia, donde no existie-

(8) Laín Entralgo: *Contestación...*, en Granjel, *Médicos novelistas*, pp. 55-56.
(9) Laín Entralgo, p. 56.

ra lo «subcientífico» ni, quizá, lo —llamémoslo así— «supracientífico». Sin duda que esto también se da en la novela del siglo XX. ¿Pero sólo esto? Pienso que no. Entre la mejor novelística médica y medicina novelada del siglo XX creo yo atisbar una especie de nuevo realismo, respetuoso con los aspectos extra o transcientíficos, mejor, extra o transpositivistas, de la enfermedad y del acto médico. Pero este tema, tan sutil como apasionante, es más de actualidad que de historia.

El libro de Granjel es, como él mismo afirma, la «primera aproximación a un tema al que quisiera retornar un día para someterlo a más pormenorizado análisis» (10). Como aproximación es todo un logro; de aquí que el lector no pueda menos de «esperar del gran talento, la fina sensibilidad y la laboriosidad incansable de Luis Sánchez Granjel la composición de un libro hecho y derecho en el cual sean adecuadamente desarrollados todos los copiosos y prometedores gérmenes que su discurso encierra; libro que sería, no hay duda, una apasionante ventana hacia la intimidad de nuestro pueblo y de nuestra historia» (11).

II

La Frenología en España (Vida y obra de Mariano Cubí), el otro libro publicado por Granjel en el transcurso del año 1973 es la redacción definitiva dada por el autor a un tema que le ocupó hace ya veinte años, y cuya primera expresión literaria fue el trabajo titulado «Don Mariano Cubí y Soler. Riesgo y fortuna de la Frenología en España» (12). La profusa bibliografía sobre Cubí aparecida en fecha posterior (Tomás Carreras y Artau: 1952; Jordi Berrio: 1965; Ramón Carnicer: 1969; Mir Cardona y Quevedo: 1970), así como los estudios efectuados sobre la difusión de la frenología en Cataluña (Jacinto Corbella y Edelmira Domenech: 1966, 1968; J. María Calbet y Camarasa: 1967), exigían una reelaboración del primitivo trabajo. Granjel lo ha hecho con maestría, aunando la rica información con un perfecto encuadramiento histórico, cosa ésta que se echaba en falta en varios de los trabajos últimamente aparecidos.

La categoría fundamental de interpretación histórica es aquí, de nuevo, la de *utopía*. Mariano Cubí es uno de los grandes médicos utopistas del siglo XIX español. Así lo expone Sánchez Granjel en un capítulo particularmente afortunado, «Una utopía frenológica» (13).

(10) Granjel: *Médicos novelistas*, p. 39.
(11) Laín Entralgo, p. 56.
(12) *Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina* II, pp. 203-226, Madrid, 1950.
(13) Granjel: *La frenología*, pp. 27-40.

El frenético utopismo del siglo XIX anduvo múltiples, indefinidos derroteros, y fue cultivado por científicos y teóricos de los más diversos saberes: «frenólogos como Cubí, teóricos de la vida social como Fourier y Owen, economistas como Saint-Simon, propagadores de nuevos códigos como Bentham y tantos otros ingenuos o avisados profetas... la utopía de Cubí se basa, naturalmente, en los principios de la frenología; afirmó, sin ambages, la posibilidad de conseguir, acatándolos, el grado de autoconocimiento y autovalimiento, esa perfectibilidad en la vida individual y en la existencia colectiva capaz de convertir en realidad el anhelo de perfección: *Ecsisten por doquiera*, escribe Mariano Cubí, *sobrados medios para hazer a cada individuo de la raza humana «virtuoso i feliz», i sin embargo en ninguna parte del globo se halla mas que «vizio e infelizidad», por la falta de intelijencia i fuerza relijiosa moral para dirijir aquellos medios. La Frenolojía, a no dudarlo, dándose la mano con la moral evanjélica, indica i haze fázilmente practicable el verdadero modo de suplir esta falta»* (14). Esta utopía general la concretiza Cubí en tres ámbitos particulares: el educacional, el criminológico y el eugenésico. Las damas de una Sociedad Frenológica establecida en Villanueva y Geltrú escribían a Cubí, en 1844, esta significativa epístola: «Desde que oímos los dos discursos publicados sobre frenología que en las noches del viernes y sábado, 19 y 20 del mes que acaba de expirar, pronunció usted en el teatro de esta villa ante un numeroso y lucidísimo concurso, quedamos profundamente convencidas de que, sin el conocimiento de aquella ciencia, la mujer irá siempre casi a *ciegas* en el desempeño de la alta misión de esposa y madre a que la tiene desde el nacer destinada la naturaleza. Pero después que las lecciones teórico-prácticas de usted nos han dado un conocimiento bastante completo de la frenología, hemos palpado que aquellas convicciones están fundadas sobre principios verdaderos, fijos e inmutables... Si nuestro ejemplo es extensamente imitado en las demás villas y ciudades de España, pocas generaciones bastarán para hacernos una nación de gente fuerte y robusta, moral y religiosa, inteligente y próspera. Si así fuera, ¡qué satisfacción deberá caberle en ver que usted es el principal instrumento de que Dios se ha servido para producir tanto bien a su amada patria!» (15).

Por utópica, la frenología tuvo una copiosísima repercusión literaria. «De la popularidad que alcanzaron las doctrinas frenológicas dan prueba diversos testimonios literarios; recordaré aquí —escribe Granjel— la comedia de Bretón de los Herreros *Frenología y magne-*

(14) Granjel: *La frenología*, pp. 32-33.
(15) Granjel: *La frenología*, p. 40.

tismo, estrenada en Madrid en 1845, y las alusiones que de ellas hace Mesonero Romanos; todavía en las décadas finales del siglo el frenólogo es personaje no extraño en el mundo que recrearon los autores de la novela realista» (16).

III

Junto a la utopía literaria y la utopía científica está la, llamémosla así, utopía técnico-industrial, la creencia en que el industrialismo va a conseguir, al fin, realizar lo que hasta ahora no fueron sino ilusiones literarias e hipótesis científicas. En el ámbito de la medicina, esta utopía ha sido —y continúa siendo— explotada en habilidad por la industria farmacéutica, que se sirve para ello de todos los medios persuasorios a su alcance, y muy en primer término de la publicidad impresa.

Esta es la que analiza Luis S. Granjel en su último libro, *Publicidad terapéutica en la España de «entreguerra»*. Se trata, que yo sepa, de la primera cala realizada sistemáticamente sobre un tema de tanta importancia médica como sociológica. «El triunfo del específico frente a la tradicional "fórmula magistral" supuso la creación de una nueva industria, necesitada de promocionar o "colocar" sus productos, y que utilizó, como no podía dejar de suceder, para conseguirlo los servicios de la publicidad» (17). Según el cómputo efectuado por Granjel, en España se anuncian en un período de tiempo algo inferior al medio siglo, entre 1890 y 1936, «casi un millar de específicos» (18). Mediante esa publicidad, la naciente industria farmacológica española, todavía casi artesanal, y la más evolucionada producción farmacológico extranjera buscaron imponer sus productos tanto a los profesionales del quehacer curador como a los propios enfermos, anulando la intervención del médico en la lucha contra la enfermedad (19). El «control social» que la industria farmacéutica trata de realizar por medio de esta propaganda se dirige, pues, primero al enfermo, en segundo lugar al médico y, como consecuencia, y en tercer lugar, a la medicina como ciencia.

En primer término, *el enfermo*. La publicidad farmacéutica trata de controlar al supuesto enfermo, convenciéndolo, por lo pronto, de que efectivamente padece una enfermedad y, después, de que el específico anunciado es la solución ideal a su padecimiento. «El ofre-

(16) Granjel: *La frenología*, p. 19.
(17) Granjel: *La publicidad*, p. 14.
(18) Granjel: *La publicidad*, p. 14.
(19) Cf. Granjel: *La publicidad*, p. 12.

cimiento del específico al enfermo vino a suponer una subrepticia suplantación del médico en la lucha contra diversas dolencias, en no pocas ocasiones ante síntomas elevados a la condición de enfermedades, desgajados del padecimiento de que eran signos, como el dolor, la tos, la fiebre o el estreñimiento. El arte publicitario tenía que convencer al real o supuesto enfermo de la bondad del producto para luchar contra el padecimiento que le aquejaba. Para conseguir esta finalidad, la publicidad utiliza los recursos que le son propios: el texto como elemento de convicción y la composición tipográfica del mismo y la imagen como ingredientes capaces de atraer y fijar la curiosidad del lector. La diferencia con relación a la publicidad de cualquier otro producto estriba en que el específico va dirigido a personas que viven en la particular situación vital en que las ha colocado la enfermedad, real o presumida, pero no por ello menos operante sobre su comportamiento» (20).

En segundo lugar, *el médico*. El control del enfermo por la propaganda de la industria farmacéutica tuvo, es natural, a la clase médica en contra, ya que ésta advirtió pronto que la difusión y el libre e indiscriminado uso de los productos anunciados podía resultar tan peligroso para la salud del enfermo como dañino a la economía del médico. Ante esta reacción adversa, la industria farmacéutica ensaya un segundo y más difícil sistema de control: el control, por lo general económico, de la clase médica. Adviértese esto de un modo claro en el cambio de actitud de la más prestigiosa revista de la profesión médica española en el siglo XIX: *El Siglo Médico*. En 1856, su editorialista escribe indignado, ante la propuesta de una casa farmacéutica extranjera de inserción de publicidad comercial: «Nosotros rechazamos indignados ese insulto que se nos ha hecho, y advertimos a los traficantes en tan viles mercancías que no nos ofendan en adelante con solicitudes de esa naturaleza...» Diecisiete años más tarde, en 1873, sin embargo, la revista claudica ante las presiones sociales y económicas: «Accediendo a los deseos, largo tiempo y con insistencia manifestados por algunos suscriptores, y acomodándose a la costumbre de publicar anuncios de medicamentos nacionales y extranjeros que han adoptado los periódicos de cierta publicidad..., hallarán, en fin, anunciados aquellos medicamentos que se han hecho de uso general en medicina y que se expenden en casi todas las oficinas de farmacia» (21).

---

(20) Granjel: *La publicidad*, p. 14.

(21) Cf. A. Albarracín Teulón: *Intrusos, charlatanes, secretistas y curanderos. «Aproximación sociológica al estudio de la asistencia médica extracientífica en la España del siglo XIX»*, en *Asclepio*, XXIV, 347 pp., Madrid, 1972.

El control social del enfermo y del médico acaba siendo, en fin, control social de *la medicina como ciencia*. Tal es la razón de que la propaganda farmacéutica no sólo cree remedios específicos, sino que también «cree» unas veces, otras «module», las mismas enfermedades, configurando, tipificando y controlando no sólo a la ciencia terapéutica, sino en parte también a la patología como ciencia. Los 172 productos que, según Granjel (22), salieron al mercado español hasta 1936 con la pretensión de poseer una actividad depuradora de la sangre, ¿acaso no consiguieron afianzar hasta límites cómicos la creencia en la enfermedad comúnmente denominada «envenenamiento de la sangre»? (23). Por otra parte, el uso y abuso de específicos va a alterar la patología haciendo surgir las denominadas «enfermedades iatrogénicas». Es algo que aparece ya claro en el libro de Granjel.

¿Cómo se explica esta asombrosa fuerza de penetración de la industria farmacéutica en la sociedad, y su drástico control, tanto del enfermo como del médico y de la misma medicina? En alguna medida, claro está, por el real efecto terapéutico, ya etiológico, ya sintomático, de algunos de esos productos. En otra, por la angustiosa situación que la enfermedad produce en la vida del hombre, llevando a éste a probar remedios .claramente inverosímiles. «En la sociedad de la época, la ciencia poseía un indudable prestigio, era admirada, lo que explica que con su manto, más o menos hábilmente arropados, se ofrecieran recursos y procederes que sólo podían surtir efectos en la medida en que eran capaces de actuar por sugestión. El hombre —así concluye el libro de Granjel— ha sido siempre presa fácil para mixtificadores, capaz de aceptar crédulamente, sin crítica, cuanto se le ofrece para conseguir lo anhelado y alcanzar de este modo, entre otros dones, el bien primario de la salud» (24).—*DIEGO GRACIA GUILLEN (Maldonado, 48. MADRID-6).*

CARLOS PARIS Y SU IDEA DEL MATERIALISMO CRISTIANO

La reedición, con prólogo y un capítulo nuevos, de *Mundo técnico y existencia auténtica*, del catedrático de filosofía en la Autónoma de Madrid Carlos París (Selecta de Revista de Occidente, Madrid,

(22) Cf. Granjel: *La publicidad*, p. 39.
(23) Cf. Granjel: *La publicidad*, p. 19.
(24) Cfr. Granjel: *La publicidad*, p. 153.

1973) incita a comentar algunos aspectos de su singular y, para mí, discutible trayectoria, aunque se hace preciso constatar de inmediato que la divergencia de pareceres, en este caso, no afecta a la presumible verdad objetiva que toda cosa o actitud encierran, sino simplemente a la interpretación de los lenguajes y los signos que cada entidad desplaza en torno.

La reflexión de Carlos París se encamina hacia la busca de una esencia de la técnica. No niega, por ejemplo, la sociedad tecnocrática, salvo en la medida en que ésta trata de bastarse a sí misma y cierra al hombre otras posibilidades e ilusiones en un desarrollo que trascienda su condición terrena. No cabe vacilación en suscribir las metas de París: redención de la miseria y la ignorancia, promoción de una educación liberadora de nuestras fuerzas creativas y conquista del ocio, no como consumo de productos mostrencos, sino como planificación del hombre (estas ideas pertenecen al prólogo, de incorporación posterior y mucho más plausibles, en cuanto a mecanismo de realización y empeño vital, que las tendencias sumamente idealistas —yo diría, si se me permite la expresión contradictorias, de un idealismo pragmático— contenidas en las conclusiones principales del libro y referidas a eso que el propio autor denomina «materialismo cristiano» y que ha despertado nuestra mayor curiosidad).

Cuando Carlos París habla de la actual fisonomía civilizadora, de sus deficiencias y errores, así como de las inmensas posibilidades que encierra la propuesta técnica, es un extraordinario escritor con enorme capacidad de síntesis y particular agudeza cultural para detectar los fenómenos peculiares al hombre moderno, envuelto, como sabemos, en los problemas de la cibernetización, el consumo, el peligro de fisión nuclear, de masificación, de la genuina tragedia humana, etc. Son hechos incontrovertibles con los que se ha de enfrentar cualquier amago de pensamiento, para, finalmente, salvar algunos aspectos de este desarrollo, rechazarlo en bloque, lamentar las coordenadas de la naturaleza humana o introducir los ingredientes necesarios —hipotéticos— que influyan —hipotéticamente también— en el proyecto ideal de vida, la vida como debe ser (a juicio del que emplaza el tema). En el caso de París, sobre su muy alquitarada consciencia del problematismo civilizador, hay hambre de inmortalidad, de fines superiores, de no quedarse encenagado en lo que él entiende por degeneración materialista.

Aquí ya se produce —en estas conclusiones— la divergencia de interpretación, la falta de familiaridad mía con el lenguaje y, por consiguiente, la ausencia de entendimiento, pues a un enfoque de traza técnica y científica o, cuando menos, racional, se le corona con la

inefabilidad del lenguaje religioso y la pretendida potenciación de los dogmas de fe, cuando en realidad uno y otro lenguaje —el racional y el ungido por la fe— no pueden abandonar sus predios particulares, a no ser que se quiera caer en la mayor de las confusiones o que se pretenda asumir nada menos la responsabilidad de hacer progresar los dogmas bíblicos, que en sí mismos y en justicia se desvirtuarían si el empeño fuera llevado a buen término. Entiendo que puede progresar la ceguera del hombre, puede progresar la criatura indefensa que se adapta al medio dolorosamente y se crea sus concepciones más o menos acertadas o eficaces. Pero los dogmas de fe, la palabra divina, el más allá y otros dichosos elementos de consuelo no pueden progresar jamás y, si progresan, es que hasta entonces habían vivido en el error y todas las enseñanzas de Dios sufrieron una penitencia —otra— de ininteligibilidad. Aproximadamente en esta línea se encuentra Carlos París con su idea del materialismo cristiano. El materialismo, el positivismo, el racionalismo, el existencialismo y todos los credos que brindan una explicación del mundo físico y humano sin afanes trascendentalistas, intransitivamente, pueden a veces, cómo no, sentir la necesidad de Dios o, por lo menos, tener noción del vacío, del absurdo, de la falta de sentido y de lo hermoso que sería la existencia de una conciencia superior —un fluido, una finalidad cósmica, una ausencia de la espantosa gratuidad universal en que se desenvuelve el hombre desde sus condicionantes psicobiológicas— para la que verdaderamente contarán nuestros desmanes, desde —intento ironizar— la monotonía medio insoportable de ir a la oficina, de ir a la cárcel por no estar de acuerdo con las apreciaciones del poder, o de las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki (aunque incluso esta cita se está poniendo anticuada y ahora debemos *actualizarnos* y citar las armas experimentadas por los americanos en Vietnam o la sustitución del coloniaje convencional por el coloniaje económico). El cristianismo sincero no tiene nostalgia de Dios, porque en realidad tiene a Dios (o cree tenerlo, es otra cuestión). En función de que tiene a Dios emplea un lenguaje distinto del que sólo a veces siente la necesidad exasperada de Dios o algo similar. El cristianismo da por sentadas una serie de anécdotas que, cuando se trata de un cristianismo abierto y progresista, pese a la contradicción enorme que comportan los términos, hipostasía al lenguaje común basado exclusivamente en la experiencia histórica y manipuladora. Claro, el problema de juicio o problema de función valorativa surge ya a partir de la terminología, que es incontrovertible para unos y de una absoluta trivialidad para otros.

Tadicionalmente y según esquema vulgar, los seguidores de las en-

señanzas evangélicas aceptan las penurias de la vida temporal fiados por la compensación extraterrena. Los no creyentes en esta prolongación del alma, o simplemente los que ven en las escrituras sagradas un apreciable conjunto de normas éticas, de propuestas humanistas salpimentadas por la calidad literaria y filosófica de inspiración exclusivamente histórica y según el arrastre de los tiempos y de las culturas, tienden a desdeñar las promesas ultramundanas y a valérselas por sí mismos tras el episodio azaroso de haber nacido sin saber para qué. La originalidad de Carlos París —y aquello donde es imposible seguirlo terminológicamente— consiste en un intento de conciliar ciencia, técnica y cristianismo con la salvedad curiosa —en la concepción de París— de que la fe cristiana ya no se resigna con la promesa extraterrena y la concordia infinita para después, sino que, además, tiene profundas razones para amar las realidades materiales: «Alientan al cristiano las razones más poderosas para amar las realidades materiales, pues tras ellas descubre valores infinitos». Todo sirve a Dios, de cualquier manera que pensemos y nos pongamos. Esta es la idea. Pienso que, en tales condiciones, resulta muy ventajoso adscribirse al llamado «materialismo cristiano». Antes otorgaba un premio: las dulzuras de la vida espiritual después que se abandonaba este mundo de miseria y lágrimas. Ahora otorga dos. Y el segundo premio alude a la conveniencia de aprovechar, en lo que quepa, las dulzuras materiales del primer tránsito. No cabe dudar de que este tipo de cristianismo se comporta un tanto egoístamente. El principal problema va a consistir en distinguir a un materialista de un cristiano. Bueno, pues hablando completamente en serio, eso es lo que ocurre en la realidad y pese a todas las etiquetas y lucubraciones teóricas: que no se distinguen y que las leyes de la naturaleza, las auténticas motivaciones del ser humano, van por otro camino o necesitan otra clase de enunciación.

Las teorías de Carlos París le llevan a una afirmación grave, a propósito de la caída, de la mordedura del fruto prohibido y de la alteración de la «ley divina», cuya consecuencia son todas las calamidades que nos ocurren. La afirmación grave es la siguiente: «Ya lo habíamos dicho, los campos de concentración, la amenaza de una autodestrucción son las consecuencias de un optimismo antropológico sin freno, ignorante del desorden interno y el acoso diabólico, que muerde en nuestro vivir» (p. 186). Hay que entender a la antropología sin freno como una suerte de agnosticismo, de donde se sigue que los agnósticos son más culpables de los campos de concentración y la amenaza de autodestrucción que, digamos, los gnósticos. Imposible discutir aquí la idea, pero quede constancia de su rechazo.

A efecto disuasorio cabría sugerir al autor que estudiase la responsabilidad o participación de todas las creencias sobrenaturales —o instituciones— en los métodos de represión. Así es posible que disminuyera su sentenciosidad sólo puesta de manifiesto en el penúltimo capítulo de *Mundo técnico y existencia auténtica,* libro que, por lo demás, es un estudio importante sobre el desafío que las posibilidades de la técnica presentan al hombre de nuestro tiempo. Carlos París se halla mucho más en consonancia con nuestras concepciones cuando en el prólogo —de redacción posterior al libro— dice que en lo que decisivamente cree es en la historia como riesgo, en la libertad y la riqueza inexhausta de lo real.

Entre la redacción del citado penúltimo capítulo y el prólogo no sé los años que han mediado —ignoro la fecha de la primera edición del libro—, pero sí me atrevería a afirmar que evidencian la evolución del autor, el cual ha podido muy bien pasar de un cristianismo idealizante a una especie de existencialismo cristiano-terrenal de muy elevado interés.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

ILDEFONSO-MANUEL GIL: *Luz sonreída, Goya, amarga luz.* Zaragoza. Ediciones Javalambre, Colección «Fuendetodos» de Poesía, 1972.

Este libro de poemas goyescos de Ildefonso-Manuel Gil revela un destacado caso del famoso «sinfronismo» orteguiano, o sea, una notable afinidad de sentido entre hombres de diversas épocas despertada por el contacto con una obra de arte. Ortega describe así sus efectos:

> Dijérase que esa circunstancia exterior [la obra] y esta posibilidad en mí latente poseyeran una previa, radical fraternidad y una misma calidad de sangre pulsara en ambas de suerte que mutuamente potencian su energía sin modificar lo más mínimo el sentido, la curvatura en que coinciden.
>
> (De *Azorín o primores de lo vulgar.)*

Parece que el poeta Gil percibe una corriente de fraternidad en la luz vital de los cuadros de su paisano aragonés, puesto que la recoge y la recrea en otro medio: el de las palabras. Otros poetas han escrito acerca del gran pintor: Baudelaire fue atraído por el aspecto demoníaco del «Goya, cauchemar plein de choses inconnues», del poema que le dedica en *Les Phares,* y Darío rinde tributo en hermosos tercetos a los diversos seres y colores de sus lienzos. Pero Gil nos ofrece

todo un libro de poemas en torno al artista total, con una compenetración que nos entrega poéticamente la profunda humanidad del hombre Goya y su obra en todas sus etapas creadoras.

El primero de los dos poemas que sirven de prólogo se titula «Fuendetodos», lugar de nacimiento del pintor y, a la vez, nombre de la colección en la cual se publica el libro. El poema es, efectivamente, una fuente de la que emanan los otros poemas que trazan la trayectoria vital de Goya. Nos dice el poeta que la fuente es de todo el pueblo, y que en sus aguas, que copian las nubes y reflejan las cosas con «voluntad de fantasmas», aprendió a pintar el niño Francisco de Goya y Lucientes. Allí nace la luz variable que acompañará al artista cuando, «en el pasmo de sus ojos / galopaban contraluces de negro y oro», y para el poeta este pasmo de ojos abiertos persiste como un fantasma porfiado en los hombres, niños y pobres que pintó Goya, y en el propio artista como hombre maduro que dice: «...me hundo en el silencio con un pasmo / de ojos abiertos a la luz más densa» *(Autorretrato)*.

Su cuadro de «Muchachos jugando a soldados» suscita la terrible pregunta, si...

> *esos redondos ojos inocentes,*
> *abiertos ante luces nacaradas,*
> *¿han de cerrarse un día ante las luces*
> *pavorosas de la batalla?*

En «Pobres en la fuente», el poeta describe «las manos ateridas» y «el infantil asombro / de la desvalidez tan cerca de las recias paredes, / los abrigados muros». Terror y miedo están en los «Caprichos»; pavor, miedo y azoradas palomas en «Los desastres de la guerra»; y en «Los fusilamientos», un «hombre que gime / con atónitos ojos deslumbrados / por la mirada última del mundo».

La sensación de pasmo que nace en «Fuendetodos» parece crecer a medida que la luz en los poemas y los cuadros se hace indecisa y por fin amarga, llenándose con las sombras de interrogaciones inquietantes: ¿Morirán en batallas que no son juegos los muchachos jugando a soldados? ¿Qué esperan los pobres en la orilla de la fuente? ¿Capricho de qué Dios es la terrible ambigüedad trivial de la existencia? «¿Están hechos los cuellos para corbata o yugo, / existe la sonrisa para esconder el odio?» El inocente pasmo infantil no se disminuye con el desarrollo de la razón, pues para el pintor ya envejecido de los epílogos la razón es «un vuelo de alondras asustadas», y al despedirse de su tierra vuelve a recordar «el asombro / infantil de la aldea».

Otro elemento presente en el poema «Fuendetodos», que reaparece como fondo y como metáfora en otros versos, es el agua. Como el niño Goya aprendió a pintar en los reflejos dentro del agua de la única fuente que tenía su pueblo zaragozano, es natural que este elemento tan preciado en tierra árida le acompañe, en su forma natural o en forma de pintura, sangre o sudor. En los poemas y cuadros de mucha luz es agua clara: «Siete arroyos de colores» brotan de la paleta del artista en «La Ermita de San Isidro», y hay «agua de manantial» y «luz o río fugaces» en el «Retrato de Josefa Bayeu». Algunos poemas se refieren al viaje por mar, aspiración quizá del aragonés que no lo ve y es por eso «navegante de los prados» como la imagen que aparece en «La gallina ciega». «El columpio» está repleto de metáforas marinas, sugeridas sin duda por el fondo pintado que efectivamente da una impresión de mar:

Navego sin navegar,
como barquito velero
que nunca se hizo a la mar.

Del aire a tus brazos vuelvo.
Echame bien las amarras
para quedarme en tu puerto.

Como el gran Ebro, los ríos en estos versos sugieren dinamismo. Para Gil es un río lo que lleva los monstruos desde el centro del ser hasta la existencia diaria, mientras duerme la razón, en el famoso «Capricho». En los epílogos, la tierra de Goya es madre «paridora de ríos», y un cansado Goya importuna: «dejadme descansar, dejadme, el agua / no tiene ya su voluntad de río». Hay aguas negativas en otros poemas: Fernando VII es «almirante en aguas turbias»; los dos contrincantes de «Duelo a garrotazos» están hundidos en un fondo viscoso hasta la rodilla; el terror «destila / su amargo zumo de ebriedad» en un «Capricho»; y en «Los fusilamientos» les nacen a las víctimas «regueros rojos» y un farol «bebe carmesíes».

Con la intuición natural de los buenos poetas, Gil parece advertir que las palabras, y no sólo las que expresan color y forma, pueden recrear efectos pictóricos. Esto es evidente en su empleo frecuente del participio pasivo o pasado, el cual, siendo verbo, cumple la función de adjetivo descriptivo a la vez. Esta forma inmoviliza la acción en toda su plenitud, cumplida tal como captan los cuadros de Goya acciones iniciadas anteriormente, «la rueda del tiempo detenida» («La era»), en un momento de fulgor, horror o reposo. El recurso sobresale en dos retratos. Goya se dirige a «La lechera de Burdeos»

contemplando su «rostro para siempre / ascendido al amor de mis pinceles». Hay una inmovilidad rebosante de cualidades cumplidas implícita en los participios del «Retrato de Josefa Bayeu» en el aire de mariposas turbado, sol remansado, mirada resuelta, gasa recreada en lo oscuro trascendido, inadvertido amor de cada día, miserias disueltas, apaciguados fuegos. En el retrato, el dinamismo interior y la significación personal del sujeto para el pintor están captados en la aparente tranquilidad de la postura de forma triangular, y el poema de Gil comunica el mismo efecto.

El poeta sabe también que el medio pictórico, aunque sea percibido por la vista, es capaz de rendir sensaciones mucho más amplias que la visual. En el mundo total de los cuadros goyescos Gil percibe llamadas a todos los sentidos en un silencio tibio, en «verdes colinas / olorosas de verbena», y en el frío, temblor, silencio, ardor y sonidos del «Capricho» poético «Anfiteatro romano». En «La ermita de San Isidro», lo visual y auditivo se entrelazan en las guitarras que «van tejiendo encaje de seguidillas». Muchos de los cuadros de Goya entregan su encanto para el poeta hablando en los diálogos y monólogos de sus versos. El Goya sordo se convierte sobre todo en pintor de lo auditivo, de los gritos de dolor en «Los desastres de la guerra». De «Los fusilamientos» dice el poeta:

> *En aquella ocasión pintaste un grito,*
> *un grito levantándose desde el profundo abismo*
> *hasta tu mano diestra estremecida.*

Muchos son los logros estéticos de los treinta y dos poemas que integran el libro, pero al fin y al cabo el valor de un poeta reside en cada poema como unidad total e inseparable. Por consiguiente, ofrecemos unos comentarios sobre el poema «Los fusilamientos» como ejemplo de la riqueza de recursos y procedimientos artísticos del autor. La primera estrofa consta de los tres versos arriba citados, que se dirigen al pintor y expresan la impresión sobrecogedora que produce el cuadro: la de grito. En la estrofa siguiente el escritor sigue hablando a Goya, pero, en efecto, nos encamina la vista a una serie de «detalles» pictóricos parecidos a los fragmentos de distintos grabados que forman las ilustraciones del libro. En cada uno de estos detalles se detiene la atención del lector mientras el poeta sirve de guía, conduciéndonos otra vez a la impresión inicial de grito. La ruta que sigue revela los primores de la composición misma del cuadro que obliga a la vista a subir desde la camisa blanca, punto de enfoque

primario, hasta las manos que van hacia la oscuridad que conduce la vista a la luz del farol, enfocada a su vez en la escena sangrienta en el suelo:

Esa camisa blanca, desgarrada,
esas manos que crecen en la sombra,
ese farol luciérnaga horrorosa
que bebe carmesíes en la tierra,
ese hombre que gime
con atónitos ojos deslumbrados
por la mirada última del mundo,
o el otro ya caído que se abraza a la tierra,
como con ansia de nacer de nuevo,
y esa fría muralla inexpugnable
de violentas espaldas obstinadas...

Los verbos activos —crecen, bebe, gime, se abraza— infunde un dinamismo de plena actualidad en la escena, y, como en «Pobres en la fuente», estamos ante una muralla o pared como obstinado testigo de la desvalidez.

La estrofa que sigue es una clara evocación de la elegía de «La sangre derramada» del «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», de Federico García Lorca, que procede de una experiencia común, la de ver la sangre humana derramada en el suelo. El empleo de la forma lorquiana cumple la función de evocar desde el principio en el lector las mismas emociones de horror y frustración que comunica el poema ya conocido:

¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata...

(Llanto por Ignacio Sánchez Mejías)

Gil también parte de la vista y sigue con estructuras paralelas negativas:

Después de haberlo visto
nada lo arrancará de la memoria.
Ni los claros de luna,
ni la rosada y virgen luz del alba,
ni primavera en flor, ni lento otoño,
ni árbol ni mar, ni pájaro, ni rosa,
ni ojos azules en amor mirados
pueden borrar la imagen de esos cuerpos
calmando su profunda sed de vida
en los regueros rojos que de adentro les nacen.

Sin embargo, son tan notables las diferencias como las semejanzas. En el caso de Lorca, la escena se proyecta actualizada y se centra sobre la sangre. Lorca no quiere ver la escena; Gil no puede *olvidarla.* Su verso se dirige al futuro, en que las flores, los pájaros y otras cosas gratas del diario vivir quedan para siempre desvirtuados de su poder para hacer olvidar la escena pintada por Goya.

En la próxima estrofa, recreando el seguro paso del destino y su «inevitable rítmica andadura» con el movimiento progresivo de participios activos: «acortando las horas, acercándose», Gil asume el papel de intérprete del mensaje y como poeta-pintor dirige a los espectadores de «ojos fáciles» a sus cuadros más alegres, dejando para sus hermanos, «habitantes de agónicos trasmundos», el impacto inolvidable de «Los fusilamientos».

En este poema y en los demás del libro, la enorme variedad de enfoques que se ajustan al ambiente de cada cuadro es uno de los grandes aciertos. En las versos, el poeta habla en íntimo diálogo con Goya o con los espectadores; el pintor se dirige a los sujetos de sus retratos, a nosotros o a otros individuos, y dialogan los personajes retratados. Con sólo tres líneas de rima consonante de estructura cerrada, «La maja desnuda» lanza su amenazante mandato indirecto:

¡Que nadie se atreva
con mi fragilísimo
cristal de belleza!

El breve verso sirve de marco que nos separa del interior del cuadro, alejando al observador intruso del recinto de la belleza intocable, y con la imagen del cristal se interpone otra barrera, aunque sea vulnerable, entre el interior del retrato y nosotros. En varios poemas de los «Caprichos», las profecías funestas y juegos verbales nos hacen perder de vista al poeta para fijarnos tan sólo en la grotesca danza de la muerte que parece cantada por un espectro impersonal.

La dualidad de contraluces que vemos en el título y en «Fuendetodos» está presente en todo el libro, siendo parte del carácter humano del artista, quien exclama en «Autorretrato»: «Contradicción afirmo, pues soy hombre». En «La romería de San Isidro» le atrae al poeta el misterio de las dos cabezas de mujer enraizadas en un solo cuerpo, como especie de metáfora visual de las dualidades goyescas: estrella y gusano, duelo y fiesta, pensar y vivir, sueño y vida, amar y odiar, escupir y besar. El poema V de los «Caprichos» dice que «la ambigüedad es signo / de la confusa condición del hombre», y por

eso quizá le gusta al poeta unir los contrarios en paradojas como «último esperar desesperando», «riquísima pobreza», «señores esclavos», «nacidos fetos» y

el hombre, hijo del tiempo y por él devorado;
el amor, soledades en vano acompañadas;
la virtud, cautelosa melliza del pecado,
y la razón, un vuelo de alondras asustadas.

(Epílogo II)

Lo que determina la estructura del libro es la luz titular dotada de emociones humanas —humanizada por el pintor y así también por el poeta—. La división del libro según el carácter de la luz sigue las etapas anímicas del pintor y no la estricta cronología de sus obras. La «luz sonreída» que ilumina a raudales la tierra y las tardes y «se alza y comba..., como una bóveda en el templo del tiempo», se hace más tenue. El hecho de que la sección titulada «Luz indecisa» incluya «La lechera de Burdeos», una de las últimas obras de Goya y posterior a los «Caprichos» y cuadros de «amarga luz», indica su recuperación momentánea de las luces diurnas y la esperanza, pero ineludiblemente vuelve a

. . la inútil luz, la inexpresable
con sonidos, colores o palabras,
la luz de la verdad, la luz del vómito,
la viscosa presencia de la nada.

(Programa)

En el último epílogo del libro apenas mira el pintor el «jirón de luz quieta en mis manos», mientras se prepara para morir en tierra extranjera, aunque «ninguna tierra es extranjera al cuerpo, / que no siente su peso ni su aroma».

Luz sonreída, Goya, amarga luz es un libro cuidadosamente concebido y construido, dentro del cual cada poema en sí es una unidad densa y tan artísticamente labrada como cada cuadro de Goya. Y si nuestro poeta ha aspirado a pintar las obras del gran pintor con una paleta de poesía, es porque advierte en éste el pleno dominio de la poesía. Como dice al Goya de las «pinturas negras», que expresan la búsqueda de la belleza en los mundos interiores: «al brío de tus manos te nacía / un verbo milagroso de poeta».—*ESTELLE IRIZARRY. (Georgetown University. WASHINGTON DC. 20007. USA).*

CELA, SUSPENDIDO EN EL ABISMO SOBRE «OFICIO DE TINIEBLAS 5»

Seguramente el lector tradicional de Cela, ese que le considera un divertido excéntrico, autor de libros de viajes y de costumbres, y maestro en el arte de transcribir expresiones populares que hacen sonrojarse a las señoras presentes, y que además, y el género abunda, piensa que es muy amigo suyo y potencial compañero de juerga, quede perplejo al abordar la lectura de *Oficio de tinieblas 5* (*), última obra de este novelista, que allá por finales de los años 50, al ingresar en la Academia «que limpia, fija y da esplendor», osaba presentarse en público con una venerable barba iconoclasta tan lejos de las normas al uso del «bien parecer», tan importantes entonces. Sin embargo, esa perplejidad no será exclusiva de esos que llevaron a lectores que ahora rondan esa edad en la que se empieza a ser poco merecedor de confianza (según el conocido *slogan* de las revueltas estudiantiles de la Universidad de Berkeley, en 1968), entre los que me cuento, a infravalorar y, en ocasiones, a rechazar la obra de Cela sin haberla leído, o habiéndola leído poco y mal, porque ¿cómo confiar en las opiniones literarias de los padres si no era posible confiar en las otras? Perplejidad que, sin duda, se extenderá también entre quienes conocen suficientemente la obra de Cela y valoran justamente libros tan importantes como, por ejemplo, *La familia de Pascual Duarte*, *La colmena* o *San Camilo, 1936*.

¿A qué se debe tanta perplejidad? Nada más ni nada menos a que la última novela de Camilo José Cela, *Oficio de tinieblas 5*, inaugura y da carta de identidad en nuestro país a un modo de novelar que hasta ahora nos llegaba traducido, a un narrar moderno (y quiero que se entienda ese término en el sentido más radical de acuerdo con aquella proclama de poeta maldito exigiendo absoluta modernidad), sobrepasándolo además y abriendo un espacio literario que, aun siendo profundamente hispano, es agitado y estremecido por los problemas que sacuden al hombre de los años 70.

Escribo conscientemente «novelar» y «narrar», porque, frente a numerosas y doctas opiniones que niegan la calificación de novela para *Oficio de tinieblas 5*, en esta obra Cela sigue siendo un narrador que compone una novela. Novela, sí, entrando en el terreno resbaladizo de la distinción entre los géneros literarios, que el propio Cela rechaza al afirmar en la introducción a *Mrs. Cadwell habla con su hijo* (publicada en 1953 y con aquel vocativo omnipresente, obli-

(*) Editorial Noguer, S. A., Barcelona, noviembre de 1973.

gado punto de referencia y antecesor de este libro) que «novela es todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título y entre paréntesis la palabra novela», afirmación que divulgarían escritores del *nouveau roman* y telquelistas franceses; y también cuando escribe, remachando ese rechazo, como lema del libro que me ocupa, d'après Unamuno, «naturalmente, esto no es una novela, sino la purga de mi corazón». Un lema que se contradice con el *Oficio de tinieblas 5 o novela de tesis*... (comienzo del larguísimo título) que aparece en la página anterior. Pero, y para zanjar por ahora la cuestión esta de los géneros, ¿no tiende toda novela a denunciar el principio de ficción que la alimenta y está construida contra lo novelesco? Según esto, se considera novela *Oficio de tinieblas 5* con el mismo derecho que *Don Quijote o Madame Bovary*, por poner un par de ejemplos de obras a las que nadie duda en incluir en el apartado novela.

Pues bien, *en Oficio de tinieblas 5* Cela sigue siendo el novelista genial de siempre, el maestro de la narración (aunque en la presentación del libro dijera abdicar de su maestría, realizando una pirueta más difícil todavía, lo que no deja de ser agradable y valioso en un país como éste, donde lo que el literato busca es «situarse» y vivir de las rentas), pero el mundo de referencias de su discurso no consiste en el apoyo seguro en la aparente materialidad de lo externo, sino en una retórica entrecortada en la cual el sentido reposa en el proceso dinámico de una mente entregada a complicados juegos de imágenes, cuyos destellos alcanzan un ámbito de ideas que entregan arabescos alucinógenos encerrados en un decir caracterizado por la inmensa suma de novedad coherente que crea. El texto, pues, constituye un reflejo escrito del entramado de la imaginación creadora que se desborda en corrientes incontroladas y hemorragias, permaneciendo como única concreción el esqueleto gramatical que supone el elemento fijo, el plano que intercepta un fluir liberador y, al mismo tiempo, deletéreo.

Tras parrafadas tan telúricas no debe pensarse que Cela se ha dedicado a hablar de esencias y sustancias inmateriales, o a ocuparse del sexo de los ángeles; en absoluto hace nada que tenga la más mínima relación con tales asuntos. Su discurso surge de un trasfondo habitado por terribles presencias y situaciones, ectoplasmas de una realidad española muy concreta frente a la que se alza la voluntad de persistente supervivencia de un individuo que ha vivido en tiempos y lugares detectables con facilidad, y que lleva estampados en su alma signos reveladores de una constante vigilancia

para no ser víctima de un entorno castrante. Como héroe y, por tanto, personaje de tragedia, se dispone a bailar sobre su propio cadáver, en una especie de medieval danza de la muerte al son de un *mantra*, este «oficio de tinieblas» (el número 5 precisamente), último responso antes de la primera palada que entierra un definitivo *vanitas vanitatis* a las «0 h. 0' 0"» que cierran el libro.

Sin embargo, he adjetivado ectoplásmica esa realidad subyacente, porque ejerce la violencia connatural a ella en primer grado, no aparece en un monólogo en segunda persona, como ocurría en *San Camilo, 1936*, donde la referencia inmediata de la conciencia narradora la constituían unos acontecimientos terroríficos muy precisos de los que la tal conciencia era sujeto paciente, monólogo que en algunas ocasiones, pocas, vuelve a aparecer en aquellas zonas del libro donde éste, en mi opinión, decae. Por ejemplo, cuando se habla de la muerte del Picasso o de la renuncia a ciertos objetos que parecen estorbar al narrador para poner toda la carne en el asador. Esta renuncia en casi todas las demás ocasiones implica siempre una transgresión, un ir más allá de cualquiera de los límites accesibles gracias a saberes permitidos, para trazar desde allí mapas de mundos marginales, mundos intermedios que se revelan con la aceptación de la muerte (última definición de la literatura, según Cela), donde adquieren sentido textos como el *Bardo Thodol* y otros libros de los muertos, mundos intermedios en los que se abisma este «oficio de tinieblas» lleno de sabias recomendaciones para el bien morir/vivir, y de refinadas crueldades de enfermos y tarados Malones o Molloys, reencarnados en «Verdugos», «novias de tu primo», «ancianos ciegos daneses en visita a los museos de Italia», etc., y en innombrables como ese paradigmático «tu padre, no pronuncies su nombre». Mundos donde reina la atrocidad, la tortura, el sadismo de una humanidad despiadada y empujada al horror por la esquizofrénica barbarie que constituye su medio natural, se descubre de inmediato el paralelismo de este mundo con el que pintan Robbe-Grillet en *Proyecto para una revolución en Nueva York* o Burroughs en *Naked Lunch*, por citar solamente dos libros capitales de la última, o penúltima, literatura, con los que indudablemente cabe relacionar esta obra de Cela.

En *Oficio de tinieblas 5*, Cela nos lleva a un territorio sin fronteras allende lo espacio-temporal, donde se atormenta una conciencia lúcida y madura, territorio semejante al que se atraviesa ingiriendo ciertos productos, químicos o naturales, alucinógenos de reciente popularización, que un tal «Ulpiano el Lapidario» pone a disposición de sus clientes en el libro. Por otra parte, la relación que acabo de

establecer no es injustificada en absoluto ni traída por los pelos. Téngase en cuenta que, en una obra que constituye un ensayo y antecedente inmediato de la novela aquí comentada (me estoy refiriendo al oratorio *María Sabina*, que, por cierto, era una bruja mexicana que utilizaba el peyote en sus prácticas mágicas en vías a adquirir el conocimiento supremo), Cela incluye una completísima bibliografía de obras que se ocupan directísimamente de la «experiencia psiquedélica», y que incluye desde fray Bernardino de Sahagún al recientemente desaparecido Alan Watts, pasando por Artaud, Kerrigan, Huxley y todos los clásicos de este tema. Y, abundando en estas cuestiones, quiero señalar, aunque sólo sea de pasada, que ese «oratorio dividido en un pregón (que se repite) y cinco melopeas», estaba dedicado «A los niños que fuman flores de magnolio. Con fundada esperanza». Maravilla de ambigüedad, esta dedicatoria, sólo superada, aunque en este caso la ambigüedad sea con respecto a otras cuestiones, por la de *San Camilo, 1936*, con aquella segunda parte que en su día tanto y tan mal dio que hablar, a pesar del contenido del libro, y contribuyó a alimentar las opiniones de quienes quizás olvidan que *La colmena* (obra que a estas alturas se puede comprobar que está más viva que las contrapuntísticas novelas-testimonio de Dos Passos, con sus «noticiarios» y sus «ojos cinematográficos» incluídos, que motivaron el entusiasmo de un Sartre, entre tantos otros), está en el origen de toda la corriente de la novela de los años 50, que ha dado en llamarse «social», blanco predilecto en los tiempos actuales de novelistas y críticos aquejados de la «enfermedad infantil de la vanguardia», en acertada frase de Martín Lendínez. Pero en esta ocasión Cela ha renunciado a las dedicatorias y escribe en el lugar donde habitualmente aparecen: «La literatura no es más que muerte», siguiendo de nuevo a Unamuno.

Hay además en *Oficio de tinieblas 5* un apoyo que se podría llamar teórico. Este apoyo lo constituye la constante intromisión en el texto, con el que se funden hasta llegar a constituir el mismo texto, citas más o menos extensas de libros de magia, tratados y diccionarios de brujería y hagiografías de herejes. Estas citas se introducen en el discurso del mismo modo a como los elementos no estrictamente pictóricos sacados de su contexto habitual se introducen en un *collage*, superando así ese retraso que, si se aceptan las teorizaciones de Brion Gysin, la literatura lleva con respecto a pintura y música.

Hago referencia a música y pintura con toda intención. La lectura de *Oficio de tinieblas 5* impone una música mental que, con sus si-

lencios, *staccatos* y sostenidos, articula sintácticamente y lleva al reino del sentido al flujo continuado de un discurso carente de puntuación, dividido espacialmente en unidades, que Cela llama «mónodas», cuya numeración responde a una clave mágica. En este sentido cabe aproximarlo a *Finnegans Wake,* aunque es bien cierto que Cela no llega a la radicalidad de Joyce en lo que se refiere a la creación de una obra plurisignificativa y multievocadora, y siempre somete a sus períodos a unas estructuras sintácticas usuales y cultas, rechazando la sugerencia y la apertura a nivel de palabra. Estas estructuras son las de una rigurosa preceptiva que, no por rigurosa, encorseta el significado evocador de lo escrito, sino confirma una vez más la maestría de novelista de Cela, que explota a su conveniencia el castellano, siendo por ello capaz de comunicar lo inexpresable por medio de un lenguaje perteneciente al acervo literario de nuestra literatura clásica, contrastando con otros autores, casi todos menos dueños de los medios expresivos con que se las tienen que haber y que deben domar, que necesitan recurrir a rupturas y violaciones del idioma en su intento de crear una lengua viva que permita abordar eficazmente una empresa similar.

Ese *corpus* teórico al que me refería más arriba no puede ser, además, menos positivo del que lo es. Magia, brujería, herejía se cuentan entre los modos de conocimiento (en Extremo Oriente se diría «medios de liberación») marginales, fuera de la ley, poco susceptibles de integración en el reino de los saberes constituidos y, por tanto, imposibles de un estudio sistemático, a no ser que este estudio vaya acompañado de la práctica constante y la accesis que lleva a la afirmación de la vida como existente en el mero vivir.

He aludido a la pintura antes porque me servirá como ayuda para salir al paso a los amantes de baremos y clasificaciones que sitúen *Oficio de tinieblas 5* dentro de la órbita surrealista (citarán, además, como claro antecesor que justifica esta inclusión, *Pisando la dudosa luz del día),* siguiendo las modas del momento, que por estas latitudes siempre llegan con retraso y se reducen a ser eso, modas pasajeras. Continuando con el juego de los ismos, diré que creo que la presente novela de Cela pudiera incluirse mejor en un expresionismo, tipo Gombrowicz, por ejemplo. Pero no un expresionismo de primera mano, donde podría entrar el «esperpento» valleinclanesco, si es que su definición viene dada, como así parece ser, en la declaración de Max Estrella en su última jornada bohemia: «El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.» Se trata más bien de un expresionismo

que, tomando el término prestado de la pintura, se podría calificar de abstracto, dado que el desgarramiento y la angustia no producen ninguna deformación de lo real que lo haga soportable, sino, como en las obras de Gorky, De Kooning o Pollock, con su violencia y agresividad manifiestas en gestos pictóricos que surgen de lo más íntimo del alma, crean una realidad paralela que reproduce los movimientos y anhelos, consecuencia de un choque doloroso continuado, y conocido de sobra con un medio hostil y resistente a cualquier afecto. Además, y sigo recurriendo a la pintura, al parafrasear a Rosemberg, Cela en *Oficio de tinieblas 5* ve lo literario como un campo de acción, más que como un espacio en el que analizar o expresar un objeto real o imaginario, y lo que lleva a cabo no es un libro, sino un acontecimiento, «la purga de mi corazón», la presentación de su desnudez primaria, exhibida ante quienes se atreven a contemplarla con ojos nuevos y limpios, como proclama de su tremenda y escandalosa sinceridad y valentía, realizando así conscientemente una «vuelta a empezar» de su quehacer literario, como un joven rebelde, rabioso repartidor, a domicilio si es preciso, de vida.—*MARIANO ANTOLIN RATO (Juan XXIII, 80, 2.º C. Edificio Guanarteme. Pozuelo de Alarcón. MADRID).*

UN TRABAJO DE HERCULES *

Es el quinto, según Apolodoro (Biblioteca, II, 5, 5). Los doce trabajos de Héracles (el «Hércules» latino) son las hazañas que el héroe llevó a cabo por encargo de su primo Euristeo. El porqué de esta servidumbre es tema controvertido entre los especialistas. Ni a Dürrenmatt le importa, ni a nosotros. Hay una explicación, la más absurda de todas, que presenta a Héracles como amante de Euristeo. Pues ¿qué puede negar un hombre al ser amado, por viril y barbado que éste sea?

En su manipulación del mito, Federico Dürrenmatt parece basarse con preferencia en el antedicho Apolodoro. En efecto, la narración del mitógrafo helenístico sitúa en cuarto lugar la empresa del jabalí de Erimanto, lo mismo que el dramaturgo suizo. En otras tradiciones, la captura del cerdo salvaje constituye el tercer trabajo impuesto por Euristeo. Hay que tener en cuenta que Apolodoro se refiere tan sólo a diez operaciones de limpieza por parte de Héracles. De lo que no

* F. Dürrenmatt: *Hércules y el establo de Augias*. Trad. esp. de Feliu Formosa. Lumen, Barcelona, 1973, 124 pp. Con dibujos del propio Dürrenmatt.

cabe la menor duda es de la peculiar sordidez que rodea al trabajo número cinco, el mismo glosado por Dürrenmatt en la pieza que nos ocupa.

Si en Apolodoro es Euristeo el responsable de la aventura, en Pausanias (*Descripción de Grecia,* V., 1, 9, 10), es el propio Augias quien reclama el concurso de Héracles para terminar con el estiércol de sus numerosos rebaños. En este punto Dürrenmatt se pronuncia por la tradición encarnada por Pausanias (cf. p. 32).

Pero veamos en primer lugar qué nos dice la leyenda helénica. Augias fue rey de Élide (la *Elis* de Dürrenmatt, que debería haber vertido por *Élide* Feliu Formosa en su, por otra parte, muy cuidada traducción). Su padre pudo haber sido el Sol, y también Poseidón, o Forbante el Tesalio. Poseía innumerables rebaños de ganado, cuyo estiércol se había amontonado hasta extremos increíbles en los establos reales. Héracles se dirigió a él y, sin revelarle el encargo de Euristeo (en Pausanias es Augias quien demanda sus servicios), le dijo que en un único día limpiaría el establo, a condición de percibir como honorarios la décima parte del ganado elio. Augias, calibrando de imposible la empresa, le concedió cuanto pedía. Un hijo del rey, Fileo, figuró en todo momento como testigo.

Pues bien, Héracles, fiado al mismo tiempo de su astucia y de su formidable musculatura, desvió los cursos del Alfeo y del Peneo (ríos de Élide), orientándolos hacia el establo, en donde había practicado una considerable abertura para que el agua entrara. Augias no encajó el golpe y se negó a corresponder al beneficio de Héracles, alegando no haber prometido nada. En el arbitraje subsiguiente, su propio hijo, Fileo, prestó testimonio contra él. A consecuencia de esto, y antes de que tuviera lugar la votación, el rey de Élide desterró a ambos, Héracles y Fileo, presa de un violento arrebato de cólera. Para colmo de males, Euristeo no reconoció este trabajo como uno de los diez (o doce), pretextando que había sido llevado a cabo a cambio de un sueldo fijado de antemano.

Pero la historia no termina con la ingratitud de un monarca. La conducta de Augias exigía venganza. Héracles, reuniendo un ejército, partió en su busca. Sin embargo, las tropas elias, dirigidas por dos sobrinos del rey, los feroces Éurito Ctéato, hijos de Molíone y de su hermano Actor, derrotaron a los partidarios de Héracles y, aprovechándose de una inoportuna enfermedad del héroe, llegaron a dar muerte a Ificles, su hermano de madre. Más tarde, los Moliónidas serían objeto de una emboscada en un bosque, muy cerca de Cleonas, mientras se encaminaban a Corinto para participar en los terceros juegos ístmi-

cos. Píndaro nos relata (*Olímpicas*, X, 24-34) cómo Héracles «los esperó en un bosque próximo a Cleonas, y en el camino los inmoló, también a ellos, porque una vez, en tiempo ya pasado, habían dispersado su ejército tirintio, acampado en lo más hondo de Élide, aquellos arrogantes hijos de Molíone». Dispuso a continuación el vástago de Alcmena una segunda expedición contra Augias, a quien venció, mató y sustituyó por su hijo Fileo en el trono de Élide.

Fácilmente podemos comprobar cómo se aleja Dürrenmatt de la leyenda tradicional. Veámoslo, personaje por personaje. *Hércules-Héracles* no experimenta ningún cambio. Ni *Deyanira* tampoco, por más que su presencia en la empresa de Augias se haga imposible en el mito, ya que Héracles no la desposará hasta el regreso de su infernal periplo en busca de Cerbero, el último de sus trabajos. *Polibio*, el secretario, tiene un paralelo legendario en la figura de Yolao, sobrino e inseparable compañero del héroe en sus expediciones imposibles, como auriga de su carro y conjuro de su soledad. *Augias*, antaño rey, es aquí presidente del Gran Consejo Nacional de Élide. Su hijo *Fileo* va a morir en la farsa a manos de Hércules, en rivalidad por Deyanira (en el mito hemos visto cómo adviene al poder, muerto su padre, fiel a la gratitud que le merece el héroe y víctima otro tiempo de la obcecación paterna). Hay que hacer constar que el Augias de Dürrenmatt es un político de buena voluntad, no un tirano, ni siquiera una vulgar marioneta de tinglado festivo. *Yole* (la *Iole* de Feliu Formosa y de Dürrenmatt) no es hija de Augias en el mito, sino de Éurito, soberano de Ecalia (no confundir con el Moliónida). Aparece en la saga con posterioridad a Deyanira, como botín personal de Héracles tras la conquista del país de Éurito y objeto de los celos más amargos por parte de aquélla, quien no vacilará en acudir a la sangre negra del centauro Neso para intentar recuperar el amor perdido y provocar con ello la muerte del amado. Porque todos los hombres suelen dar fin a lo que aman, como gustaba de repetir en *Reading* Oscar Wilde. Y ello nos lo refiere el cartero *Licas* en el cuadro quinto de la farsa, premonitoriamente, mezclando los tres planos del tiempo en una misma realidad. Licas no es otro que el inevitable mensajero de la tragedia antigua adaptado al lenguaje de la sátira dürrenmattesca. *Cambises*, por su parte, el mozo de cuadra que sustituye a Hércules en su función de semental con las mujeres elias, ostenta un divertido y anacrónico nombre persa, y pronuncia quizá las frases más rotundas —y desesperanzadas— de la obra. *Tántalo*, el diestro cocinero asesino de la leyenda, es aquí el empresario-director del Circo Nacional de Élide. Y se presenta ante Hércules como Minos-Éaco-Radamanto-Tántalo de Mi-

cenas, la tríada de los jueces infernales unida a uno de sus más conocidos condenados. Toda una lección de sincretismo.

Esto a nivel de superficie. Pasemos ahora a la estructura interna de la pieza. Son quince cuadros (y valga la terminología tradicional), cada uno de ellos encabezado por un título particular. En el primero, *Escenario abierto y prólogo*, Polibio hace las veces de presentador de la obra, desde dentro y desde fuera al mismo tiempo. *En el helero del Olimpo* nos sitúa a Hércules y a Polibio en persecución del jabalí de Erimanto: será el primer fracaso, la primera gran «broma» de este muy singular y sardónico tratamiento del mito. *Frente al podio* prosigue con las presentaciones: Deyanira, Augias y sus dos hijos, Fileo y Yole. *En el establo de Augias I* refiere la asamblea en la que el pueblo elio decide, a propuesta de Augias, hacer venir a Hércules para eliminar el estiércol de sus ganados. En *Frente a la casa de Hércules en Tebas* (calle de Cadmo, número 34), el cartero Licas entrega la carta de los elios al héroe pidiendo su colaboración: es también el cuadro que desvela el futuro hasta la horrible muerte de Hércules (un mensajero de la tragedia griega lo es siempre de desgracias, no lo olvidemos). *Casa de Hércules en Tebas* contiene párrafos muy significativos. Deyanira y su esposo discuten sobre la conveniencia de acudir a Élide. Antes de haber tocado el tema, ha dicho Hércules:

> «¡Estoy harto de hacer únicamente cosas útiles y de servir a la humanidad! ¡Pasarme la vida arando, secando pantanos y cargándome monstruos es algo que me tiene harto, y a estos ciudadanos satisfechos y atiborrados que se aprovechan de mis servicios no puedo ni verlos!» (pp. 47-48).

Es la última rebelión del hombre cansado del oficio de ser héroe. No volverá a ocurrir. *La llegada a Elis* recuerda la alucinante llegada de Clara Zachanassian a Güllen en *La visita de la vieja dama* (1956). A Dürrenmatt le encantan las llegadas aparatosas, ridículas. Aquí es un superhombre semidesnudo acompañado de un escuálido secretario y de una mujer con aspecto y perfume de ramera quienes aparecen en el umbral de la provinciana Élide, ciudad sumida en el estiércol de sus rebaños. Recordemos que Clara se presenta en compañía de dos ciegos, un mayordomo, tres maridos y dos gángsters que mascan chicle sin cesar.

Noche de luna I es la noche de amor entre Fileo y Deyanira. El adolescente y la mujer madura. El viejo tópico en medio del estiércol: otro modo de desilusionado y cruel sarcasmo. *En el establo de Augias II* es la irrupción de la burocracia. Hércules no va a tener que vérselas esta vez con ningún monstruo horrendo, pero no va a poder

llevar a término su empresa. Con la Administración ha topado el héroe. Y no cabe duda acerca de la identidad del vencedor. Así, dice Cambises:

> «Voy a darte un consejo, Hércules de Tebas: quita ahora el estiércol, porque de lo contrario no lo quitarás nunca. Hasta ahora, todo el mundo ha perdido la batalla contra las oficinas de Élide. Desvía los ríos Alfeo y Peneo hoy mismo, y arrastra hacia el mar a esta maldita Élide, aun corriendo el peligro de que no quede más que la roca desnuda. Nada se habrá perdido» (p. 70).

En la roca comienza con Fileo y Deyanira en escena. Esta recita a su joven enamorado uno de los más famosos coros de la *Antígona* sofoclea (son los versos 332 y siguientes de la tragedia): «Nada hay tan prodigioso como el hombre...» La llegada de Tántalo, el director de circo, viene a simbolizar la absoluta inactualidad de Hércules (es la inactualidad de Buffalo Bill en sus peregrinaciones circenses europeas). El héroe es ya tan sólo un *símbolo*, no un hombre. Hay, sin embargo, un ligero destello de esperanza:

> «DEYANIRA: —Si me quedo aquí, no veré más la ciudad de Tebas, ni los jardines, ni la dorada fortaleza de Cadmo.
>
> HERCULES: —Deja que se pierda lo que ya está perdido. Construye aquí tu Tebas, tu fortaleza dorada de Cadmo. Yo me encargaré de mover montañas de basura, de llevar a feliz término la tosca tarea que sólo yo puedo efectuar. Y tú darás a este país, una vez limpio, la plenitud, el espíritu, la belleza, la inteligencia. Los dos somos, pues, necesarios a Élide; los dos somos la posibilidad de que este país se humanice. Quédate con Fileo, Deyanira, y el trabajo más sucio será el mejor de mis trabajos.
>
> DEYANIRA: —Gracias, amigo.
>
> HERCULES: —Nunca te olvidaré» (p. 81).

Y a este fugaz instante de unión, de eternidad, de *comunicación*, le sigue la ironía trágica más inflexible, más desnuda:

> «DEYANIRA: —Como despedida, te entregaré la taza de sangre negra que me dio el centauro Neso.
>
> HERCULES: —La verteré en el suelo y la tierra ae beberá la sangre» (p. 82).

Pero jamás la verterá, porque jamás Deyanira se irá de su lado. Fileo morirá y Deyanira, celosa de Yole, será inconscientemente la causante de la muerte de Hércules. Todo está terriblemente bien encadenado. Una vez más *La máquina infernal* de Edipo, de Jean Cocteau, la inexorable máquina de los dioses que existen porque son el diablo.

Noche de luna II es la noche de amor (de amor, no de deseo) entre Yole y el héroe. ¿Héroe? Para Yole sí lo es Hércules. El piensa de diferente forma, como vamos a ver:

> «YOLE: —Eres el más grande de los héroes.
>
> HERCULES: —Eso de héroe no es más que una palabra, una palabra que despierta imágenes elevadas, arrebatadoras. Pero yo, en realidad, no soy una palabra, Yole, sino un hombre que, por casualidad, posee una cualidad que los demás no poseen en las mismas proporciones: soy más fuerte que los otros hombres, y por esta razón, porque no tengo que temer a nadie, no pertenezco tampoco al género humano. Soy un monstruo, como aquellos saurios que extermino en los pantanos. Su tiempo ha pasado, y también el mío. Pertenezco a un mundo sangriento, Yole, y ejerzo un oficio sangriento. La muerte es mi compañera, la muerte que envío con mis dardos emponzoñados, y he matado a muchos. Soy un asesino encubierto bajo la gloria de los hombres. Muy raras veces consigo ser un hombre, como ahora, a la suave luz de la luna, mientras te ordeno que te vayas. Porque algún día amarás a un hombre de verdad, a un hombre que sea un verdadero héroe, que tenga miedo como lo tienen los hombres, y que venza su miedo. Y tú tendrás algún día hijos e hijas, hijos que amarán la paz y que considerarán cuentos de viejas todos los monstruos con que yo me afano. Sólo esto es digno del hombre» (pp. 91-92).

Aquí el moralista ha adoptado tonos melodramáticos. *En el establo de Augias III* representa a la perfección el pesimismo social y político de Dürrenmatt. En efecto, la asamblea de Élide, reunida sobre el legendario estiércol del país, decide que la limpieza, la misma que ellos proyectaron en el pasado, puede llegar a atentar contra los principios religiosos de la nación. El círculo se va cerrando de manera implacable. Otro fracaso es *En el circo nacional de Tántalo*. No importa ya, no se cotiza un Hércules capaz de levantar mil toneladas. El circo no se llena por él, sino por una bailarina muy ligera de ropa, y todo ello haciendo uso abundante de los pases de favor.

De nuevo en la roca: Cambises está agotado. No en vano ha sustituido a Hércules en el lecho desde que el héroe llegó a Élide. No en vano las mujeres elias no advirtieron el cambio. Cambises está al borde del colapso y, sin embargo, aún es capaz de responder a su *alter ego*, en revocación enésima de su primitivo propósito:

> «Nunca lo harás. Porque el estiércol está demasiado alto en las cabezas de los elios. No podrás sacarlo con las aguas de los ríos Alfeo y Peneo» (p. 112).

No hay nada ya que hacer en el país de Augias. Y Hércules, Deyanira (que ha plantado a Fileo momentos antes de su boda) y Polibio parten hacia Estinfalia. Un rayo de luz: otro trabajo. Yole, catorce años, tierna y desmadejada, parte también tras Hércules, tras su mito. En el ínterin, Augias y Fileo se encuentran en la roca. Fileo, con la espada desnuda, busca una disculpa para morir joven y saciar una sed que el amor no ha podido apagar. Augias es realista, es un viejo, ha vivido. Fileo aún cree que el sacrificio puede significar algo, su sacrificio o cualquier otro, acaso sueña con una póstuma posesión de Deyanira. Es demasiado joven:

> «FILEO: —Tú deseabas quitar el estiércol.
> AUGIAS: —Lo deseábamos todos.
> FILEO: —Entonces, ¿por qué no se ha quitado el estiércol, padre?
> AUGIAS: —Porque los elios tienen miedo de lo que quieren y de lo que saben que es razonable, *hijo mío*. Porque *la razón* necesita grandes períodos de tiempo para imponerse, y porque el trabajo de quitar el estiércol no es obra de una generación, sino de muchas generaciones» (p. 117).

Pero la roca está vacía, Fileo va a morir:

> «Deyanira me ha abandonado al pie del altar. Mi vida está destrozada y mi nombre escarnecido. Ahora tengo que ir a combatir contra Hércules, contra el único hombre a quien amo y a quien ahora debo odiar, porque sólo su muerte vengará mi vergüenza.
> AUGIAS: —*Hércules te matará, hijo mío*» (*pp. 117-118*).

Y el estiércol permanecerá para siempre en los establos de Élide. Y ni siquiera el cuadro decimoquinto, *En el huerto de Augias*, puede poner una nota de presencias en este mundo de despedidas. Aunque Augias el mediocre, Augias el político que jardinea, haga todo lo humanamente posible por enhebrar razones de la peor ralea metafísica para evitar el último eslabón de la cadena:

> «AUGIAS: —Que sea tuyo este huerto. No lo desdeñes. Sé como *él*: transforma lo grosero. Da frutos tú también. Atrévete a vivir, y a vivir aquí, en medio de esta tierra informe, salvaje, no como una persona satisfecha, sino como un insatisfecho que sigue cultivando su insatisfacción y así cambia las cosas con el tiempo. Este es el acto heroico que quisiera imponerte, hijo mío, éste es el trabajo de Hércules que quisiera cargar sobre tus hombros.
> FILEO: —Adiós» (pp. 119 y 122).

Y Fileo se dirige hacia el fondo, con la espada desenvainada, detrás de Hércules, lejos de aquel jardín paterno sembrado de palabras y de

gestos culpables. Será el último viaje hacia su propio fondo, donde no hay más que estiércol y silencio.

Es el mismo teatro que condena a Alfred III, en *La visita de la vieja dama*; el que disfraza de mendigo a Nabucodonosor, y de rey al misérrimo Akki, en *Un ángel llega a Babilonia;* en que ha sido capaz de delinear la locura mosaica del Señor Mississippi y la estolidez sabia de Rómulo el Grande, un emperador que cuidaba gallinas. Es la mentira de Aristófanes Dürrenmatt, su mentira sarcástica de moralista, su fe de incrédulo, su nihilismo y su esperanza. Las estupendas contradicciones de un dramaturgo suizo que, incluso por encima de su propio arte, ha conseguido ser *inteligente.—LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

JOSEP FONTANA LAZARO: *La quiebra de la monarquía absoluta. 1814-1820 (la crisis del antiguo régimen en España).* Ariel. Barcelona, 1971, 499 pp.

A diferencia de Gran Bretaña y Francia, España no fue capaz de adaptarse a las nuevas circunstancias de la historia moderna: ni reforma de estructuras ni, claro está, reforma fiscal; por el contrario, el Estado español fue haciendo frente a sus necesidades gracias a los ingresos obtenidos de las colonias americanas y a la creación de un enorme volumen de deuda pública. La incipiente industria y la agricultura comercializada se articulaban sobre la demanda americana, ya que no lo podían hacer en un inexistente mercado nacional; el déficit comercial se cubría con dinero americano... ¿Qué había de ocurrir cuando estos mercados coloniales se independizaran?

Cabía optar por un camino de transformaciones revolucionarias que hiciesen posible remover el latifundismo y la persistencia de formas de explotación señoriales que se oponían al crecimiento de la producción agraria. Pero las fuerzas más conservadoras del antiguo régimen, que gobernaban desde el golpe de Estado de mayo de 1814, querían solucionar los problemas económicos, ya que iba en juego su poder político-económico, sin tocar para nada la estructura política, económica y social del antiguo régimen. No iba a ser el envite de un gran movimiento revolucionario (aunque existiera un movimiento revolucionario-burgués importante), sino *la quiebra* del propio sistema, lo que iba a abrir paso al régimen constitucional en 1820.

Josep Fontana Lázaro, reciente catedrático de historia económica mundial y de España de la Facultad de Ciencias Económicas de la

Universidad de Valencia, se ha convertido, con la publicación de este libro, en uno de los más importantes historiadores del siglo XIX español. Además, este trabajo es sólo «el primer resultado de una investigación emprendida hace años y que deberá completarse en una segunda parte. Su objetivo es el de formular un modelo que descubra cómo se produjo en España la crisis del antiguo régimen».

No es sólo historia económica lo que se hace en este libro; al autor le ha interesado sobre todo la búsqueda de los complejos nexos que enlazan la evolución económica y los hechos políticos. Fontana sabe muy bien que los problemas de la Hacienda han jugado un papel central en las transformaciones políticas sobrevenidas en el curso de la Edad Moderna. El modelo que propone se basa en una sólida investigación de la Hacienda española y de los diversos intentos de reforma que hubo en este período (y que se incluyen como apéndice: «La lucha por la reforma de la Hacienda en el período de 1814-1820»). No es, pues, un modelo obtenido en laboratorio de filósofo y al que los hechos vienen —siempre— a corroborar. Se trata del planteamiento del problema desde una perspectiva histórico-científica: no se cae en el anecdotismo facilón; tampoco se deduce el modelo de otros modelos preconcebidos. La investigación de los hechos (el aparato documental del libro es realmente impresionante) se ha impuesto al historiador: ni intrigas palaciegas ni intentonas revolucionarias (aunque de ambas hubo) provocaron la caída del antiguo régimen. Razones mucho más de fondo están en la raíz del desmoronamiento de aquellas obsoletas instituciones.

Aparte del modelo general (Economía y Hacienda, Estado y Sociedad, basadas en una economía colonialista y en el mantenimiento de unas estructuras anticuadas, crisis y revolución de 1808, independencia de las colonias, marasmo de la Hacienda, desmoronamiento de la estructura política del antiguo régimen), Fontana tiene una especial facilidad, la facilidad que se consigue tras una seria investigación, para aclarar puntos oscuros y discutidos, o simplemente desconocidos, de nuestro siglo XIX.

Se estudia la coyuntura económica internacional (depresión general de la posguerra) y de España (la larga depresión que va de 1812 a 1843); la estructura económica (el desfase entre el interior de la Península y la periferia pudo seguir funcionando «mientras América proporcionó artículos coloniales y, por encima de todo, dinero con que efectuar la necesaria compensación. Pero cuando el comercio colonial cayó verticalmente a partir de 1814, el equilibrio de todo este complejo conjunto de flujos tenía que venirse abajo estrepitosa-

mente»); la permanente crisis de la Hacienda y las memorias e intentos de arreglarla; los hombres del Consejo de Estado (hombres de tan escasa valía que, «en contraste con ellos, el rey parece una persona inteligente»); cortedad mental y total incapacidad: «la política económica del régimen absolutista fue, en la etapa 1814-1820, no sólo ineficaz, sino absurda y perjudicial».

Pobreza de la Hacienda y división de los ánimos de los españoles: hasta tal punto que Cevallos, ministro de Estado, hablará «del fuego de los partidos..., el enorme déficit de la Real Hacienda está bien a la vista..., se necesitan dos ejércitos: uno para obrar donde llaman las atenciones externas y otro para enfrenar los partidos y mantener la calma interior». Hacienda y tranquilidad pública son dos cosas que estos hombres consideran ligadas por una multitud de lazos (expresivo es un título de Fontane: *Amnistía* y *Hacienda, los dos grandes problemas nacionales).*

Se examina la actitud de los grupos políticos: «El clero regular es hostil como grupo social al liberalismo, porque trata de arrebatarle su riqueza y posición privilegiada, considerándolos incompatibles con las necesidades de un Estado moderno», tesis ya conocida; pero, según Fontana, «lo importante es que, en pleno dominio del antiguo régimen, las comunidades eclesiásticas han iniciado un proceso acelerado de ruina y que, mucho antes de Mendizábal, han tenido que comenzar a vender e hipotecar sus tierras para hacer frente a los impuestos.»

La pérdida del comercio colonial lleva a la burguesía al descubrimiento de la interconexión de los problemas del desarrollo económico y a la necesidad de un mercado nacional bien articulado y, por tanto, de una actividad político-económica muy diferente de la seguida hasta entonces; pero no creemos que se pueda hablar, como hace Fontana, de «apacible alianza» de la burguesía y el antiguo régimen hasta 1808. Hay elocuentes testimonios de que la gente estaba «harta» del antiguo régimen antes de 1808; aunque es cierto que, bajo él, la burguesía textil catalana estaba obteniendo pingües beneficios y que es al desaparecer éstos cuando advierte la necesidad de acabar con el decadente régimen. Por otra parte, el campesino, que había hecho de la guerra de 1808 una *revolución antiseñorial*, se vio sometido de nuevo a la tiranía del señor; claro que el padre Vélez nos pinta las grandes propiedades monásticas como el supremo recurso de los pobres, «olvidando que la existencia de esta gran propiedad era, en buena parte, la causa de que hubiese tantos pobres y que las limosnas, por cuantiosas que fuesen, no bastaban para impe-

dir las tremendas epidemias de hambre que asolaron España hasta comienzos del siglo XIX».

Otro de los méritos del libro es haber resaltado la importancia de la crisis política de 1818, agudizada por la crisis económica de 1819 —tal vez la primera crisis económica de dimensiones universales—. Sin tocar el marco intangible del viejo Estado ni molestar a los privilegiados, la empresa que Fernando VII exigía de sus ministros era imposible: «marasmo económico y colapso del sistema de Hacienda» y «la quiebra de la monarquía absoluta» serán sus frutos.

Al contrario que el antiguo régimen, la experiencia revolucionaria de 1820 no se vio frustrada por su propia incapacidad; verdad es que produjo un cierto malestar entre los campesinos, pero está claro que «el régimen constitucional no fue derribado por sus enemigos interiores... sin interferencias exteriores; el orden burgués habría acabado seguramente por imponerse al malestar de los sectores campesinos desfasados... Tuvo que ser la invasión de un ejército extranjero la que destruyera el edificio del régimen constitucional..., un país desengañado le dejó hundirse en plena indiferencia».

La quiebra..., de Fontana, tan bien acogida desde su aparición, aporta, sin duda, muchos datos para el conocimiento del siglo XIX y, lo que es más importante, ha sabido darles coherencia dentro de un modelo interpretativo extraordinariamente valioso. — *LORENZO CACHON RODRIGUEZ (Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense. Ciudad Universitaria. MADRID).*

CARLOS P. OTERO Y UNA INTERPRETACION DE LA CULTURA

Decía Juan de Jáuregui en su *Orfeo:*

Mísero yo, que con la voz cansada
al reino del dolor descanso ofrezco.

Cansancio y vaciedad ofrecen, en verdad, además del cotidiano, tantos textos eruditos y vacías críticas académicas. Hasta que uno todavía recibe más fuertemente esa impresión al encontrarse con la otra cara de la moneda: la del humanismo auténtico; un libro, *Letras I*, (1) en el que se siente palpitar una vida intelectual muy ho-

(1) C. P. Otero: *Letras, I*. Edit. Seix Barral.

nesta, y siempre precisa, en el enfrentamiento con problemas de nuestra cultura, muy complejos. Un libro español por los cuatro costados. Un libro de un español perdido y encontrado en una universidad americana. Desde una toma de postura clara, patética y constante ante problemas de nuestro tiempo hasta el examen minucioso de la obra de uno de nuestros poetas más grandes; dicho sea esto último *sin ánimo* de exageración, es algo que se impone con un pequeño ejercicio de objetividad; pasando por una exposición de las doctrinas de Chomsky, los problemas planteados por la fonología gallega, Cervantes, Unamuno, Cavafy, Altolaguirre. Entonces es cuando una voz cansada recorre todas estas páginas, que sin duda han sido para el crítico una fortuna, un descanso. Todas las cosas que, por regla general, se rechazan sistemáticamente dentro de la vaciedad de tantos libros y cerebros aparecen aquí muy integradas y vividas, muy sazonadas; y cuando se dan los palos, que se dan, y muchos, poco o nada medidos, que ya iba siendo hora de ejercitar la justicia distributiva, pues quien más quien menos carga con sus pecadillos históricos, veniales algunos, otros de lesa gravedad y lesa envidia (los problemas de envidia interesan especialmente al profesor Otero, vicio internacional y no sólo propio de la Península; por lo visto en Yanquilandia tienen el mismo problema).

Uno de los primeros dilemas que nos plantea el libro y que el mismo autor discute es el de su posible unidad. Naturalmente que la tiene, y clara además. En primer lugar, la unidad innegable, como el mismo dice, de haber salido todo del mismo caletre. Lo cual nos da inmediatamente una concepción cernudiana de la unidad de la crítica y de la creación: los temas no deben ser violentados en su tratamiento objetivo, es la mirada del creador, en cualquiera de los dos niveles, quien los usa. En segundo lugar, su mismo concepto de humanismo, concebido en su sentido más exacto, como una actividad dedicada por completo a mejorar al hombre. Esta entrega a una sabiduría que, básicamente, no debe ser sólo pura ha debido empezar por la adquisición de unos conocimientos que están bastante lejos de nuestras líneas actuales de formación. Y en tercer lugar, las relaciones entre estudios del lenguaje-estudios de literatura, que, como ya se sabe, son inseparables. El camino va, pues, de la lengua y su historia a la historia de la cultura, o mejor aún a problemas históricos de la historia de la cultura, algunos de una cercanía todavía abrumadora, y que piden la inclusión de los puntos suspensivos, pero siempre con los datos suficientes para que el lector avispado eche sus cuentas y relea libros.

Una excelente introducción a la teoría de las transformaciones gramaticales —a la que, por cierto, el profesor Alarcos en su *Gramática funcional* (2), se niega a llamar «transformacional», mientras otros autores adoptan ese nombre sin más preámbulos—, introducción que debe ser completada con el prólogo y traducción que el autor ha hecho de *Aspects of the theory of Syntax* (3), y con ayuda de los buenos consejos que el profesor Otero nos da en otro lugar (4). Dice Chomsky que «el conocimiento de una lengua supone la capacidad de especificar la estructura profunda y superficial de un orden de oraciones infinito, relacionando dichas estructuras de un modo adecuado y atribuyendo una interpretación semántica y una interpretación fonética a las estructuras profunda y superficial emparejadas entre sí» (5). Pero antes de llegar al estudio y desarrollo de la estructura profunda es necesario conocer la estructura superficial, punto donde se establecen las líneas de contacto entre las escuelas estructurales y la gramática de Chomsky. Pero nada más: las distintas escuelas estructurales conciben la lengua como algo estático, mientras que Chomsky, frente a Saussure, la concibe como algo dinámico, es decir, como capaz de generar oraciones. De ahí el interés de Chomsky por los estudios tradicionales del lenguaje, especialmente los de marcado carácter genético (6). Harris y Sapir están en el origen de las teorías chomskianas. Esta gramática se desarrolla en varios niveles (composición tripartita) y sigue el orden inverso al de Trubetzkoy o al primer Hjelslev, es decir, va de la oración a la fonología. Por un lado, un componente sintáctico con dos subcomponentes, ahormacional y transformacional; en el primero entran sólo las oraciones simples, arquetípicas, que pueden denominarse «hormas»; estas oraciones pueden ser transformadas por el hablante siguiendo la misma estructura; se llega así a lo que se llama «transformas». Los únicos conceptos, radicalmente distintos por otra parte, que podríamos encontrar dentro del estructuralismo, como algo cercanos a éste, dado su nivel dinámico, serían el de expansión y progresión del texto. El segundo nivel del transformacionalismo se centraría en los componentes interpretativos, esto es, fonológico y semiológico. Dice el profesor Otero que la gramática transformacional es el álgebra de

(2) E. A. Llorach: *Estudios de Gramática Funcional del Español*, pág. 110. Edit. Gredos.

(3) Noam Chomsky: *Aspects of the theory of Syntax*. Edit. The Massachusetts Institute of Technology. Traducción española de C. P. Otero: *Aspectos de la teoría de la Sintáxis*. Edit. Aguilar.

(4) C. P. Otero: *Evolución y revolución en Romance*. Edit. Seix Barral (una inteligencia normal, buena voluntad y papel y lápiz).

(5) Noam Chomsky: *El lenguaje y el entendimiento*, pág. 53. Edit. Seix Barral.

(6) Noam Chomsky: *Cartesian Linguistics*... Edit. Harper and Row. Traducción española en Gredos: *Lingüística cartesiana*.

los morfemas; aquí hay un pequeño peligro terminológico para el estudioso europeo, pues se toma el morfema en el concepto de la escuela americana, es decir, un constituyente que integraría el concepto de morfema y semantema de las escuelas europeas, cuya traducción más exacta para nosotros sería la de monema, en el sentido con que lo aplica Martinet a cada uno de los componentes del sintagma. En este ejercicio, en esta álgebra, es en donde se formaliza con rigor la teoría de Chomsky, que ya ha sido aplicada a distintas lenguas con indudable éxito. Ahora bien, personalmente, y si sirve de algo una opinión, creo que la teoría chomskiana presenta unas posibilidades ilimitadas para los estudios estilísticos, especialmente para aquellos procesos de creación que, como la poesía, definió Ivo Fopagy como procesos basados fundamentalmente en el encadenamiento de posibilidades. Del aspecto lingüístico del libro no me queda sino remitir al lector a las obras citadas en la bibliografía, con excelentes traducciones del mismo Otero, Wulf y Ferraté. Sobre el apéndice dedicado a los estudios fonológicos gallegos, decir que apunta hipótesis verdaderamente interesantes, y también que en realidad están poco disculpadas algunas de las lagunas a que hace mención, si pensamos en la atención que se ha dedicado a problemas afines dentro de otras lenguas, catalán, aragonés, etc.; quizá la causa de su abandono haya sido el que no fueran problemas interesantes para explicar la evolución dialectológica del castellano. Con él esperamos encarecidamente que algún organismo citado venga a rellenar estos ya «precipicios».

De entre el resto de los trabajos del libro destacan, amén de otros, como «las sílabas de la poesía», las múltiples variaciones sobre temas cernudianos (algunos de estos trabajos, ya publicados anteriormente, son especialmente entrañables para el crítico, por haber servido de punto de partida para su tésis doctoral sobre la soledad del «Poeta de Europa»), merece destacarse la misma publicación, el que por fin se ponga a disposición de un amplio público una buena parte, buena por lo importante, del epistolario del autor de *Ocnos*. Muchas de las «reacciones» cernudianas se explican allí, fuente indispensable para terminar de perfilar el trabajo y el carácter del poeta, para fijar la fecha de algunos poemas, para ver muy de cerca sus últimos años, entre el cansancio, con su voz cansada y joven, como le del autor del libro, ofreciéndonos descanso al reino del dolor.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, 16, 11.º VIGO).*

MANUEL BALLESTEROS GAIBROIS: *Vida y obra de fray Bernardino de Sahagún*. Institución «Fray Bernardino de Sahagún». CSIC, León, 1973.

La extraordinaria figura intelectual, moral y vital que es fray Bernardino de Sahagún se desborda e invade campos tan diferentes como el de la historia de la ciencia, la actividad educativa, las relaciones interétnicas, o el conocimiento lingüístico. Por eso, enfrentarse, una vez más, con su vida y su obra, a través del bello, preciso, ponderado y bien documentado libro que ha escrito el profesor Ballesteros Gaibrois, uno de los mejores especialistas en Sahagún de nuestro tiempo, es no solamente un regalo, sino un nuevo motivo de reflexión en muchas de las cuestiones que suscita su lectura.

La vida de los grandes hombres, se dice, son un ejemplo para las generaciones que le siguen. Yo diría más bien que *deben ser* un ejemplo —positivo o negativo— para los que las reviven con apasionamiento y solidaridad. Pero lo primero que requieren esas vidas es que se les reconozca como pertenecientes a grandes hombres en realidad. Y ¿de qué depende la grandeza de la vida de un hombre, de la vida que realmente vivió, o de la consideración que tuvieron de ella sus contemporáneos, o las generaciones que le siguieron?

La vida de fray Bernardino que es, al mismo tiempo, como muy bien nos la muestra Ballesteros, la vida de su obra; es un ejemplo más de cómo nuestra sociedad despilfarra las energías de sus mejores hombres y los destruye y aniquila por razones ideológicas. A través de las páginas del libro que comentamos, se hace repaso de cómo nació, se desarrolló y fructificó una idea original de enfrentarse con el problema de misionar y catequizar a un pueblo de cultura diferente y cómo esa obra fue combatida, frenada, anulada y silenciada por espíritus mezquinos, con visión estrecha y equivocada de la realidad, hasta el punto de que solamente después de dos siglos se empezó a conocer —cuando ya sus objetivos originales eran inalcanzables— en el mundo restringido de los especialistas.

No es extraño, pues, que la figura de fray Bernardino de Sahagún, de tan extraordinaria talla para la comprensión de los orígenes del pensamiento antropológico moderno, no figure, o sea una mera mención pasajera y sin importancia, en los textos de historia de la ciencia hechos fuera de España. No podemos atribuir ese silencio a ninguna facilona «leyenda negra», si no es a otra leyenda negra, ésta bien dramática e íntima, a la que nos referimos. Porque, evidentemente, para que los demás reconozcan nuestros valores, deberemos empezar

por reconocerlos nosotros mismos, lo que, en este caso, está muy lejos de suceder si salimos del estrecho campo de los especialistas en una breve parcela del saber.

Otro motivo de reflexión es la distancia o la distanciación. La distancia real y la distancia ideológica que separa a la metrópoli de las Indias, o los centros de decisión y de poder, del campo. Los mejores defensores de Sahagún y de su idea los tuvo siempre en la Nueva España —salvo excepciones—, y los mayores desconocedores o, si se quiere, «enemigos» —también salvo excepciones— en la Península. Esa distanciación no se refiere, naturalmente, a la distancia geográfica, porque se da, se sigue dando de hecho muchas veces, en un mismo lugar; más bien se refiere a los planos de visión del gobernante que «teoriza» sin conocer la realidad, o del científico que «teoriza» en contacto con los planteamientos de su observación de la realidad. La reflexión nos llevaría, por ejemplo, a deslindar las dos versiones con que ordinariamente nos enfrentamos al concepto de *teoría*: como especulación o suposición desligada de la realidad, o como hipótesis explicativa de la realidad. De ahí también que se pueda decir al mismo tiempo que nuestra enseñanza superior es muy teórica y poco práctica y que carezca de planteamientos teóricos suficientes.

Otro punto reflexivo es el lingüístico. Sahagún dio muestras de una comprensión perspicaz de la realidad cuando se planteó, como algo previo al conocimiento de la cultura azteca, el estudio de su lengua. Han tenido que pasar muchos siglos para que el estudio lingüístico se antepusiera o se simultanease con el estudio etnográfico y que éste se hiciese con el uso de informantes, monolingües, bilingües y trilingües, como lo realizó en la práctica fray Bernardino, a lo largo de toda su vida.

Se hace evidente otra noción importante para comprender a fray Bernardino de Sahagún: su claro concepto del velor de la educación. La utopía franciscana, pero particularmente la utopía sahaguntina, pretendía ejercer una transformación radical de la sociedad azteca. Esa transformación sólo podría hacerse en *profundidad* mediante un mejor conocimiento de la cultura, que pretendía modificar (ése es el valor de labor investigadora), y mediante una acción directa en los representantes de mayor prestigio y más jóvenes de esa sociedad. Y ¿cómo realizar esa enseñanza adecuadamente sin un conocimiento profundo de su lengua? De ahí el valor de su investigación lingüística también y de su labor como docente en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco.

Hay algo, finalmente, que da la imagen real de la talla de un hombre: su tesón. Fray Bernardino, que es un ejemplo por tantos concep-

tos, lo es también por su tesón: porque, a pesar de las tremendas dificultades que se opusieron a lo largo de su vida para la realización de sus ideas, nunca dejó de combatir con humildad y con firmeza por ellas.

¿Qué ha hecho España por rectificar los errores en que cayeron quienes no supieron, no quisieron o no pudieron comprender el significado de la tarea de fray Bernardino durante su vida? El profesor Ballesteros menciona, al final de su libro, un monumento conmemorativo elevado en Sahagún a su memoria, y una placa inaugurada en 1966 en la Universidad de Salamanca. Yo diría que esos son recursos fáciles para ocultar nuestro sonrojo porque todavía hoy no se haya publicado íntegra y coordinadamente la ingente obra de Sahagún, edición por la que todos los mexicanistas claman. Esa edición, quizá, sería una buena rectificación.

Entretanto esa utopía se realiza, la obra del propio profesor Ballesteros, editada pulcramente por la institución «Fray Bernardino de Sahagún», de León, es un gran homenaje a este gran hombre de España. Ojalá la difusión y divulgación de este tan bello libro contribuya a crear una conciencia en el país acerca de esta insigne figura franciscana.—*JOSE ALCINA (Departamento de Antropología de América. Facultad de Filosofía y Letras. MADRID-3).*

«MEMORIAS DE ALTAGRACIA» (1), UN CAMBIO EN LA NARRATIVA DE SALVADOR GARMENDIA

> Las palabras más bellas son indudablemente las formadas por entero, o en gran parte, de elementos semejantes a las cosas, es decir, que con ellas convienen; y las más feas son palabras formadas de elementos contrarios a las mismas.
>
> (Platón: *Cratilo o del lenguaje.)*

HABITAT GARMENDIANO

Salvador Garmendia (2) adviene a la literatura venezolana con la revista *Sardio.* Alrededor de esta publicación se aglutinó la juventud intelectual venezolana, que reaccionaba contra lo que había sido la década política y cultural del perezjimenismo (1948-1958). Poetas y

(1) Barcelona, Barral Editores, 1974, 208 pp. (Hispánica Nova, v. 93).

(2) Nació el 11 de junio de 1928 en Barquisimeto (estado Lara). Novelista y cuentista de larga trayectoria. Colaborador de las principales revistas literarias venezolanas. Fundador y redactor de la revista *Sardio.* Formó parte de *El techo de la ballena.* Secretario de la revista *Actual,* de la Universidad de Los Andes, institución en donde trabajó como director del De-

narradores sardistas ventilan el enrarecido aire literario del ambiente en 1958, cargado de regionalismo y seudofolklorismo, literatura pacata y gris. Intentan acendrar el estilo existente mediante la creación de un lenguaje literario nuevo, remozado en lo espiritual y en lo ideológico; proyectan sus escritos en busca de un auditorio joven y contemporáneo en inquietudes e ideas doquiera en el país estén; descubren y suasoriamente enseñan la literatura de Kafka, Sartre, Camus, T. S. Eliot, Carpentier, Rulfo, Asturias, Borges, Pound, Walter Benton, los narradores y poetas de la *beat generation*, y a los novelistas «objetivos» del *nouveau roman*. «*Sardio* aspiró a representar la nueva sensibilidad y a orientar a las promociones intelectuales recientes. Sus secciones editoriales tituladas 'Testimonios' enunciaban ideas, formulaban críticas, proponían valoraciones, definían el compromiso» (3). Compañeros de Garmendia en esta primera aventura literaria fueron, entre otros, Adriano González León, Ramón Palomares, Rodolfo Izaguirre, Pérez Perdomo, Sánchez Peláez, Efraín Hurtado, Guillermo Sucre, Gonzalo Castellano.

¿Cuál es el aporte de Salvador Garmendia a esta nueva narrativa que comienza en Venezuela en 1958?

UN POCO DE HISTORIA

La base de la economía venezolana hasta fines de los años 40 era agropecuaria extensiva, reposada sobre el latifundismo, símbolo éste, en la realidad y en la literatura, de la barbarie y del atraso del país. El drama fundamental del vivir de los venezolanos se centraba en la provincia, provincia miserable, demorada en el último rincón del desarrollo, desamparada de toda ley. De allí que lo telúrico, lo rural, lo campesino, fueran durante mucho tiempo, y hasta hace poco, las constantes semánticas de la estructura de la narrativa venezolana. Con la explotación intensiva del petróleo después de la segunda guerra mundial cayó sobre el país una enorme riqueza, ante la cual no estaba económicamente preparado para una asimilación racional. Las consecuencias sociales, políticas y económicas que esto trajo, «harina de otro costal» es y escapan a estas breves páginas. Sólo se

---

partamento de Publicaciones, Premio Municipal de Prosa en 1959 (Caracas) y Premio Nacional de Literatura en 1973. Novelas: *Los pequeños seres* (1959). *Los habitantes* (1961). *Día de ceniza* (1963). *La mala vida* (1968). *Los pies de barro* (1973). Libros de cuentos: *Doble fondo* (1966), *Difuntos extraños y volátiles* (1970), *Los escondites* (1972).

La mayoría de estos datos fueron tomados del *Diccionario general de la literatura venezolana. Autores*. Mérida (Venezuela), Universidad de Los Andes, Centro de Investigaciones Literarias, 1974, p. 321. En dicha obra hay una profusa bibliografía sobre el autor.

(3) Juan Liscano: *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas, Publicaciones Españolas, 1973, p. 122.

destacará un aspecto: la hipertrofia de la vida en algunas ciudades venezolanas, el desarrollo violento de la vida urbana en detrimento del campo y el desplazamiento de la problemática venezolana del medio rural a las ciudades. El dinero está en las ciudades, sobre todo en las de Oriente, y en Maracaibo y Caracas. Las migraciones campesinas son verdaderos aluviones humanos, invasiones; las sorprendidas ciudades, incapaces de deglutir el relleno migratorio, se hipertrofian en lo arquitectural y espiritual. Como era de esperarse, la vida en las urbes se torna compleja, neurotizante, alienante, surrealista.

La literatura no podía ya persistir agarrada a los temas rurales; ahora hubiera sido falsedad e inautenticidad. El drama mayor y las vivencias de primera página estaban en las ciudades. El fenómeno no escapó a los novelistas, quienes comenzaban a escribir en torno al año 58. Pero fue, innegablemente, Garmendia el más claro ante tal problema y quien lo resolvió literariamente en una serie de estupendas novelas y cuentos (4).

Garmendia, hombre de agudo talento, estaba capacitado para robar la magia negra literaria de las grandes ciudades, hormiguero de pequeños seres; para captar la angustia, la melancolía y la «barbarie» del hombre perdido en los laberintos de las inmensas y heterogéneas urbes de un país subdesarrollado. Dominaba el *sermo urbanus*, es joven, conocía bien los subterráneos y exteriores —morales y físicos— de la metrópoli, y la amaba como a París Baudelaire. No era el único, mas sí el más conspicuo de los narradores obsesos por reflejar en sus obras la vida medular de la urbe. Tal afirmación se puede mantener desde *Los pequeños seres* (1959) hasta *La mala vida* (1968).

Se había observado, sí, una evolución en la sintaxis garmendiana: de un lenguaje poético al comienzo, cargado de evocaciones, complejo y novedoso, en *Los pequeños seres* —novela de hombres somorgujados en su destino mediocre, extraviados en el laberinto incomprensible de una ciudad que se les había convertido en extraña, Caracas— comenzó a cambiar hacia un léxico logófobo de toda palabra noble, prosa descarnada, dura, audaz en sus descripciones, horra de todo miedo expresivo, feroz para el fiero vivir de la ciudad marginal, aledaña, *underground*. Y su *pivot* semántico continuaba siendo la vida en la gran urbe.

---

(4) Muchos han sido los escritores que han centrado sus novelas en una problemática de la ciudad. El más remoto tal vez sea Miguel Eduardo Pardo, autor de la novela *Todo un pueblo* (o *Villa brava*); luego, entre otros, Blanco-Fombona, Pocaterra y, más reciente, José Balza.

«MEMORIAS DE ALTAGRACIA»

Con *Memorias de Altagracia* en la narrativa garmendiana se produce un salto pasmoso con respecto a toda su obra anterior, tanto en lo sintáctico como en lo semántico. Un lirismo descriptivo y suavemente ecológico sustituye a las palabras-flash de la dura prosa que lo caracterizaba; frases expresadas con una gracia casi infantil suplantan a su lenguaje sórdido para aquel realismo colindante de lo morboso exigido como anillo al dedo para aquellas realidades que Garmendia denunciaba. Un nuevo mundo del discurso clama una nueva expresividad. «Llegaban los días claros de abril, bruscos y espantadizos, como estampidos de venados sorprendidos por las primeras fiebres de la edad viril. También la gente corría por las calles, a veces escapando de unas lloviznas repentinas que se desprendían a pleno sol sin que se supiera de veras de dónde, pues el cielo continuaba como siempre, esterado de nubes blancas y veloces» *(Memorias...*, p. 25). Prosa que recuerda en su claridad a un escritor muy remoto, el cronista venezolano Oviedo y Baños.

Y, por otra parte, hay un traslado de la ambientación, un retorno al mundo rural, pero al mundo rural de una ciudad de provincia, no propiamente al campo. ¿Homenaje a su hontanar natal? ¿Intención de incorporar su obra al sistema planetario de la narrativa de García Márquez?

> (...) Casi sin aliento, alcancé la línea horizontal. Un golpe de viento inesperado me cubrió todo el cuerpo. ¡No creí llegar a verlo jamás! Sin embargo, delante de nosotros, a una distancia que hubiera podido cubrir de una carrera, estaba el mar extendiéndose hasta el infinito. Era el mar, sin duda, a pesar de que no llegaba a parecerse en nada a un mar pintado, desgarrado y lleno de crestas que había visto mil veces en un óleo tiznado de rojos que adornaba la sala de mi casa. El mar, que ahora veía por primera vez, era una hoja de metal pulido al que nunca hubiera ofendido una arruga. Creo que hubiera podido caminar sobre esa lámina de un azul perfecto. Algunos barcos, con las chimeneas en acción, permanecían en la distancia sin moverse, como encajados en una masa de cristal. El cielo amontonaba unas nubes espesas. El sol brilló de golpe, más fuerte que antes, pues la intensidad de su luz se había triplicado en un estallido de sorprendente animación. Vi que todo se cubría de reflejos muy vivos, que, sin embargo, no perturbaban la mirada. Algo, extraordinario y jubiloso iba a tener lugar y, no obstante, un impulso contrario, que debió de acudir de otro lugar donde creí oír resonar una tos bronca y repetida, me hizo volver la cabeza con miedo y sorprender al mocho que se alejaba velozmente por los tejados. Quise correr detrás de él, y en ese instante comprendí que todo se ha-

llaba reducido a una penumbra de muebles oscuros y paredes teñidas y que era al otro lado de una puerta entrejunta donde la tos de mi tio Luis resonó por tres veces *(op. cit.*, p. 23).

Mundo distinto, algo irreal, diluido en sueños, porque proviene de la mente de un niño. Hay, sin embargo, una contradicción en esta intención expresiva, y es el rigor oracional. Una armónica dislocación sintáctica tal vez hubiera servido mejor a ese objetivo, por lo menos en los primeros capítulos.

Además de lo anteriormente dicho, la obra sorprende también por su estructura general. ¿Es novela o dieciocho relatos en torno a una ciudad? Podría entenderse lo segundo, pero no es así. Cada capítulo no tiene validez de cuento, porque cada uno es lineal en su exposición. No está presente el salto, el *cambio* que caracteriza el relato; no contiene la respuesta a la pregunta que se formula en todo cuento. Las dieciocho partes no son relatos, son capítulos de una hermosa novela cuya unidad semántica la capitaliza la intrahistoria humana de una ciudad: Altagracia.

La novela recuerda un poco en su estructura el *baile del Sebucán*, danza tradicional del estado Lara, la tierra del novelista. Una serie de cintas multicolores las van tejiendo en una especie de cendal alrededor de un palo clavado en el suelo a medida que van bailando los danzantes. Altagracia sería el palo. Los danzantes: tío Gilberto; Marinferínfero, el castrador de chivos; don Abelito, el fotógrafo; Adelmo, el loco; Absalón Olavarrieta y su urna voladora; el andarín; Eddie el Garantizado; Fritz, el alemán; Aristóbulo, el cohetero; Alí; el padre Azueta y sus prostitutas supérstites de la guerra civil; el coronel Belisario Terán; Matagatos y Canela. Las cintas multicolores: las historias de esos personajes-tipos.

Asombra en esta obra su rigurosa lógica. Cada capítulo posee una disposición muy homogénea. En casi todos se observa que se encabezan con una descripción de una determinada parcela del paisaje (la suma de estas parcelas conforma el ambiente plástico de Altagracia), luego sigue el cuento sobre el personaje-tipo, y esa «historia» será una pieza en la historia surrealista, mágica, de Altagracia. Mas todo lo anterior no tendría mayor importancia si no se entiende que el entresijo del mundo de Altagracia está visto, narrado, contado, a través de los ojos de un niño. Es la historia de una ciudad, de sus personajes asombrantes, no comunes, no *normalizados*, arrojados desde la mente de un niño. De allí el constante entrecruzamiento de los planos de la realidad y de la surrealidad. Y aquí descansa la diferencia de *Memorias de Altagracia* con otras novelas de su tipo am-

biental; ello la salva de entenderla como una novela localista. Importante es de anotar que en la medida que el *niño* evoluciona en su desarrollo, en el lenguaje va predominando más lo real sobre lo surreal, lo lógico sobre lo mágico; quedan atrás los personajes fabulosos —*Marinferínfero*, Absalón Olavarrieta, el *andarín*— y arriban los hombres quebrados por el viento terral de la tragedia interior que los alumbra y destaca, terribles y tristes, pero no mágicos —Fritz, Azueta, Canela, Belisario Terán.

Realismo mágico, si se quiere, para usar un término puesto en boga por la neoestilística. ¿No sería más acertado decir que la provincia latinoamericana es hoy un mundo surreal, mágico, donde la concepción racionalista europea se quiebra, que esa provincia posee su propia realidad que reclama una expresión inherente y lógica a su manera, dislocada sólo si se observa desde esta orilla cisatlántica? Ese mundo *extraño*, pero maravilloso, también está presente en *Memorias de Altagracia*.

Salvador Garmendia confirma una vez más en esta novela su poderoso talento de narrador, su capacidad de crear personajes, de captar ambientes, de adecuar su lenguaje a cada nueva realidad de su narrativa. Bastaría leer sólo el capítulo dedicado al drama del coronel Belisario Terán, arredrado por el recuerdo de su crimen —el trozo más violento, terrible y humano—, para ratificar cualquier lector lo dicho en este último párrafo.—*LUBIO CARDOZO (Apartado 70060. Zona 107. «Los Ruices». CARACAS. Venezuela).*

DOS LIBROS SOBRE HISPANOAMERICA

PETER G. EARL y ROBERT G. MEAD Jr.: *Historia del ensayo hispanoamericano.* Ediciones de Andrea, 1973. México.

Exponer la historia del ensayo hispanoamericano desde sus comienzos hasta nuestros días en un breve volumen de apenas 160 páginas, en el que deberán incluirse los ensayistas más destacados del continente, es una tarea de difícil realización. Es precisamente por ello que la mayor dificultad que encuentra esta obra es la amplitud del tema y la poca extensión con que fue tratado. Los autores se limitan generalmente a una reseña bibliográfica de los escritores, acompañada, en algunos casos, por un breve comentario que sólo se

extiende algo cuando se trata de un ensayista al que se le asigna una gran importancia.

Si bien los autores advierten ya en la presentación del libro que el mismo no está dirigido a los especialistas o eruditos en la materia tratada, resulta evidente que, aun para el lector común, la obra adolece de algunos fallos, como es la omisión de ciertos autores importantes frente a la inclusión de otros de menor envergadura. Es así como no aparecen en la obra los ensayistas rioplatenses Alberto Zum Felde, Eduardo Galeano, Abelardo Ramos, Mario Benedetti y otros de primera línea en la actualidad hispanoamericana, incluyéndose, en cambio, algunos autores, como Concha Meléndez y Francisco Bilbao, de poca trascendencia y escasa calidad literaria. No deja de extrañar también la no incusión del uruguayo Carlos Real de Azúa, creador de la más completa *Antología del ensayo uruguayo,* obra que seguramente desconocen los autores del presente volumen.

También en los grados de importancia que se le asignan a cada autor mediante la utilización de asteriscos se aprecian gruesos errores, que en algunos casos ponen en evidencia un desconocimiento en la valoración de los escritores hispanoamericanos. Un claro ejemplo de ello es la signación de un solo asterisco al notable poeta y no menos brillante prosista nicaragüense Rubén Darío, frente a los dos asteriscos que se le asignan a varios escritores que no alcanzan la calidad literaria de aquél. Como disculpa frente a estos defectos enumerados se podría argumentar que en todo catálogo valorativo entre tantos escritores de importancia siempre encontraremos situaciones similares que dependen del punto de vista del autor para encarar el tema.

Peter G. Earl, profesor de literatura hispanoamericana de la Universidad de Pensilvania, es autor de numerosas publicaciones en revistas de su especialidad, siendo su obra más importante *Prophet in the Wilderness,* en la que se analiza el pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada. El doctor Robert G. Mead Jr., catedrático de letras hispanoamericanas de la Universidad de Connecticut, ha colaborado en las principales publicaciones de su especialidad en el continente. Su obra anterior, *Breve historia del ensayo hispanoamericano,* ha sido la base del presente libro, en el que se utiliza gran parte del material publicado en aquélla.

Este libro forma parte de una serie denominada «Historia literaria de Hispanoamérica», que cuenta con ocho tomos, dedicados cada uno de ellos a un aspecto diferente de las letras hispanoamericanas.—*F. C.*

EDUARDO GALEANO: *Las venas abiertas de América Latina*. Editorial Siglo XXI.

«Es América Latina la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha transmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder», escribe Eduardo Galeano en uno de los ensayos más audaces y polémicos que se han escrito en los últimos años sobre Iberoamérica. El párrafo transcrito resume, a grandes rasgos, la temática central de esta obra, que se basa precisamente en esa dependencia a la que se encuentra sometida Hispanoamérica desde el mismo momento de su descubrimiento.

A través de la historia de la dependencia poscolombina de América hispánica, Galeano nos ofrece un completo enfoque, muy bien llevado y documentado con copiosa información y abundantes datos estadísticos, del desarrollo y el mal llamado subdesarrollo o peor llamado países en vías de desarrollo. «Para quienes conciben la historia como una competencia, el atraso y la miseria de América Latina no son otra cosa que el resultado de su fracaso. Perdimos; otros ganaron. Pero ocurre que, quienes ganaron, ganaron gracias a que nosotros perdimos: la historia del subdesarrollo integra, como se ha dicho, la historia del desarrollo del capitalismo mundial.» El autor plantea con mucha claridad que los países desarrollados, según el concepto capitalista de término, necesitan imperiosamente que existan otros países subdesarrollados, que son precisamente los que van a alimentar con sus riquezas el desarrollo de los poderosos. «Nuestra riqueza ha generado siempre nuestra pobreza para alimentar la prosperidad de otros: los imperios y sus caporales nativos.»

Galeano, periodista y escritor uruguayo, que ha recorrido las más diversas regiones de Hispanoamérica y que ocupó el cargo de secretario de redacción del semanario uruguayo *Marcha*, se encuentra actualmente radicado en Buenos Aires, donde se desempeña como director editorial de la revista cultural *Crisis*, siendo considerado como uno de los escritores jóvenes más conocedores de la realidad hispanoamericana.

En este ensayo Galeano nos intenta ofrecer un estudio del pasado, una visión del presente y una previsión del futuro hispanoamericano. La historia, precisamente, no se limite únicamente al estudio del pasado, sino que también abarca el presente, que permanentemente se transforma en pasado y que está condicionado por aquél.

Así como nosotros no podríamos comprender el presente sin un conocimiento del pasado, tampoco podríamos comprender el pasado sin un conocimiento del presente. El autor nos quiere ofrecer aquí todo esto. Busca condensar y enraizar el pasado con el presente y sacar finalmente conclusiones para el futuro. Compara, mezcla y relaciona las carabelas de los descubridores y primeros conquistadores con los *jets* y cohetes interplanetarios de los actuales opresores; los encomendadores y corregidores con el Fondo Monetario Internacional y la Alianza para el Progreso; las ganancias de los saqueadores de oro y de plata con los dividendos de las empresas multinacionales. El autor entreteje en su obra los diversos grados de dependencia por los que ha atravesado el continente en casi cinco siglos: «Pasaron los siglos y América Latina perfeccionó sus funciones. Este ya no es el reino de las maravillas, donde la realidad derrotaba a la fábula y la imaginación era humillada por los trofeos de la conquista, los yacimientos de oro y las montañas de plata. Pero la región sigue trabajando de sirvienta. Continúa existiendo el servicio de las necesidades ajenas como fuente y reserva del petróleo y el hierro, el cobre y la carne, las frutas y el café, las materias primas y los alimentos con destino a los países ricos, que ganan, consumiéndolos, mucho más de lo que América Latina gana produciéndolos.»

A través de las 400 páginas con que cuenta el volumen, Galeano nos presenta en primer lugar la dependencia frente a la dominación ibérica, luego la independencia, que no fue tal, sino que significó el paso a un nuevo tipo de dependencia económico-política frente a las principales potencias capitalistas, encabezadas por Inglaterra, y, por último, la actual dependencia frente a los Estados Unidos de Norteamérica.

Galeano recoge las ideas de José Artigas, Simón Bolívar y José de San Martín, para quienes la unidad iberoamericana era la meta para lograr la soberanía. Sin la integración y la unidad del continente resulta difícil pensar en la liberación. La obra concluye con un párrafo muy elocuente y con una previsión para el futuro: «No han de ser la General Motors y la IBM las que tendrán la gentileza de levantar, en lugar de nosotros, las viejas banderas de unidad y emancipación caídas en la pelea, ni han de ser los traidores contemporáneos quienes realicen, hoy, la redención de los héroes ayer traicionados. Los despojados, los humillados, los malditos tienen, ellos sí, en sus manos la tarea. La causa nacional latinoamericana es, ante todo, una causa social: para que América Latina pueda nacer de nuevo, habrá que empezar por derribar a sus dueños país por país. Se abren tiem-

pos de rebelión y de cambio. Hay quienes creen que el destino descansa en las rodillas de los dioses, pero la verdad es que trabaja, como un desafío candente, sobre la conciencia de los hombres.»

En *Las venas abiertas de América Latina*, Galeano tiene la virtud de tratar temas complejos y profundos de la forma más sencilla y amena, lo que permitió que la misma fuera un gran éxito de librería en Hispanoamérica y que llegara a todo el público y no sólo a una *élite* de entendidos. Es una obra que sin perder su profundidad y su importancia está, en muchos pasajes, relatada como una novela ágil y dinámica, en la que el autor suele apoyar sus afirmaciones con numerosos textos de la época y estadísticas oficiales.—*FERNANDO CASTILLO (Constancia, 37, 5.º A, MADRID).*

APOCALIPSIS CARAQUEÑO

Visto desde Caracas, el *fin* del mundo tendrá que *ser* algo parecido a lo que cuenta Pascual Estrada en su *Rostro desvanecido memoria* (*): esas fabulosas acumulaciones de chatarra automovilística creciendo bajo un sol implacable; esa tapa de gases, de nubes, de putrefacción cubriendo la inútil ciudad en el valle; esas muchedumbres desnudas, salvajes, avanzando desde el mar; ese montón de muertos sobre los que planea el helicóptero del último, del único y fugaz sobreviviente, el jefe de la policía.

Digo, pues, y de entrada, que este libro golpea; todo el libro, en cuanto que se trata casi por entero de un solo texto, o de una sola pieza: una representación final, para la que se intentan diversos ensayos. Hombre de teatro, Estrada no puede dejar de percibir esto, y es posible que, en caso de reescribir su primera obra, seguramente de entregar otras, acentúe más lo que es aquí el resultado de una serie de obsesiones orgánicamente ligadas.

Pero en este casi continuo de cien páginas se pueden y se deben hacer cortes, porque no todo tiene el mismo valor, la misma intensidad de realización. A veces, el autor se abandona demasiado al chorro de un discurso que, mejor controlado, daría extraordinarios resultados. El proyecto, aparentemente definido al principio del cuento, se quiebra bajo el peso de la acumulación de idas y venidas, de subtemas, de apuntes de otros desarrollos. La pasta narrativa no siempre

(*) *Rostro desvanecido memoria*, Pascual Estrada. Ediciones Expediente (Caracas, 1973), 112 pp.

gana con la superposición de materia y más materia, hasta que el texto se convierte en una superficie de grumos resquebrajados. Por otra parte, venezolano de España, español de Venezuela, la tensión entre el telurismo de entraña y la crítica a la decadencia del plástico y el metal no logran con frecuencia la articulación deseable. Si Estrada nos hace pensar a veces en un Goya bradburizado, y otras veces en un Ray Bradbury goyesco, todo lo cual es francamente estupendo, a menudo el ambicioso intento se hunde, la pintura negra se queda en caricatura de humor pobre y la plasmación fantacientífica, en decorado barato y torpe.

«LA RISA RETUMBABA»: GRANOS DE POLVO ENTRE LOS DIENTES

Hay tres cuentos magistrales, y absolutamente aterradores en este libro: *Del diario de la batalla de las hordas desnudas, Inútil redondo seno* y el que da título al conjunto. El primero se abre con esta frase: «La risa retumbaba», particularmente siniestra si atendemos al juego de palabras, al juego de sentidos, porque se trata de las hordas desnudas que avanzan sobre la ciudad. Es el fin. Es el más risueño de los fines que imagina el autor y, en caso de poder escoger, nos quedaríamos con éste: «Porque habíamos encontrado nuestra segunda arma, la risa, después de la primera, la desnudez, y antes de la tercera: la muerte airada.» El cuento es de una eficacia extraordinaria, de una concisión que encauza la a veces desbordante escritura de Estrada. En contrapartida, un texto como éste se apoya sobre todo en la historia contada: la visión de ese millón de hombres y mujeres desnudos, risueñamente obstinados, que se apoderan de la ciudad tras la sangrienta batalla contra los vestidos, los oscuros, los entumecidos en sus trajes urbanos. Narrado a un nivel de registro de hechos, mínimamente interpretados por la primera persona del protagonista, se alcanza el final, que es un nuevo comienzo:

> Luego, sin orden previo, todos fuimos en lenta procesión tranquila hacia las plumas de agua, hacia las fuentes públicas bajo los árboles, a los ríos y los mares, donde reunidos nos lavamos alegremente unos a otros de todo resto de sangre y ceniza. Jamás nadie había experimentado nunca tanta calma, tanta plenitud. Los amigos nos encontramos, nadie se refirió al pasado, hoy era hoy y no, aún, mañana ni qué haremos. La jornada concluyó, sentados todos en las faldas de las montañas, de las colinas, en las azoteas, pies colgantes sobre el cemento despedido, diciendo adiós a un bello sol poniente.

La visualidad del párrafo, y del cuento en general, es una de sus virtudes, y el autor debería, acaso, acentuar este tratamiento que contrarresta el verbalismo de otros de sus textos. Veríamos muy bien este diario de la batalla de las hordas desnudas filmado por el Pasolini de *Teorema* —el de la historia en el desierto—, así como se nos antoja de Lester —el Lester de *The bed-sitting room*— el cuento *Inútil redondo seno,* pero sin el mensaje optimista que el inglés inyecta al final.

Porque en *Inútil redondo seno,* otra historia magnífica, no hay nuevo principio: es puro acabar, es el término. Aquí, en la ciudad que, siendo la Caracas de Estrada, es también cualquier otra, un hombre, un día, se detiene. Se detiene de todo. Un asco, un hartarse, y ya. Se queda en una esquina, leyendo un periódico eterno o mirando al cielo. Paulatinamente, otros se le añaden. No hacen nada. Tampoco nada ilegal. Pero sí algo peligrosísimo: dejan de funcionar como engranajes de la gran maquinaria urbana, productora y consumidora. Estrada no nos propone, a cambio, otra cosa, y hace bien: serán los detenidos los que descubran —o no— esa otra cosa.

Vemos el desarrollo de la situación —y es otro acierto— por los ojos del jefe supremo de las policías unidas, lo que nos lleva mediante informes, reuniones, cifras y sobrevuelos en helicóptero por toda la ciudad. La represión se desencadena, al cabo queda solo el narrador-policía, qué desciende del helicóptero y camina entre los muertos, trepando y tropezando, oyendo agonizantes timbres de teléfono: «A mis pies una adolescente sujeta con su mano un inútil redondo seno emergente de lo que fue su pecho. Sonríe muerta.»

El tercer cuento que preferimos en el libro es *Rostro desvanecido memoria:* es otra vez el fin, queda este grupo de sobrevivientes que, mientras la ciudad muere afuera, entre el humo de los crematorios y los residuos de piel, hollín y plásticos derretidos que arrastra el aire, pasan de ascensor en ascensor, suben, bajan, ahora lenta, ahora vertiginosamente; pasan cada vez a un ascensor más pequeño, custodiados por guardias, intentando descifrar las extrañas figuras de las puertas, vomitando, sangrando, seducéndose, muriendo. Reducido a un espacio mínimo, el autor complementa aquí la visualidad de las descripciones con una elaboración propiamente de escritura: supresión de signos de puntuación, quiebra de frases y palabras, reiteraciones, disposición diversa en la página, onomatopeyas, acelerando el ritmo cada vez más, aumentando la incoherencia del discurso en armonía con el absurdo de la situación, hasta llegar al delirio final de:

algo que decir que hac tiene que ver con este espasmm mmm
figuras figuras terrbl grabadd a fueg lento porun artífff anónimo
oo y sardónico desde la eterd suelt no es

no nnnnno
nnn
n

«CORRER EN DIRECCION A LAS MONTAÑAS»: SOBRE EL ASFALTO

Los cuentos que hemos examinado brevemente son, los dos primeros, de comienzos de 1971; el tercero, de junio del 72. El resto viene fechado antes y después de este período de menos de año y medio, que parece ser hasta ahora el mejor en la producción de Estrada. Antes se sitúa *Manimesías,* imagen algo banal e ineficaz (¿habrá que aclarar siempre que los juicios del crítico son personajes?) de un dictador. Después, cuatro cuentos más. El que abre el libro, *También los ángeles,* está particularmente mal situado, si el texto inicial de un conjunto debe ser una especie de anuncio o, al menos, de aperitivo. No lo es, y el despliegue visual y conceptual con que comienza el cuento no parece responder a la imagen de los bomberos reales-soñados, con su angelismo fácil, de lirismo dudoso.

Happy way está en la línea de las evocaciones apocalípticas, al menos en su primera parte: los montones de chatarra, la autopista de largas filas de vehículos, lentísimos, las máscaras para respirar, y esas ganas de «comenzar a correr en dirección a las montañas», que se abandonan porque la vida, etc. Veremos al personaje en su oficina, robotizado; en la seducción, robotizado; en el amor, robotizado. Aunque no lo quiera: no se puede otra cosa «desde el fondo de este cementerio». El proyecto es bueno, la realización no convence del todo, quizá porque el elemento de anticipación y el de testimonio existencial no se articulan satisfactoriamente. Un buen autor de ciencia-ficción inteligente, y que no ande volando por las supergalaxias nos da regularmente plasmaciones mejores de situaciones similares, aunque el lenguaje sea más aséptico, menos duro. Un J. G. Ballard, por ejemplo. Naturalmente, no se trata del peso del lenguaje, del carácter de entraña de la escatología de Estrada, sino de la encarnación de lo que este testimonio existencial tiene de «anticipativo».

De ahí que *Hendiduras y macadán* sea, en su proyecto limitado, mucho más convincente: un hombre, una mujer, un coche, el mar. Las autopistas, sí, las salas de máquinas trepidantes, pero en con-

traste con la mujer y el mar. Y aquí, la añoranza: «añoranza de la tierra sobre cuyo lecho nací, añoranza que tiene esta forma en mí: he aquí que camino por los caminos de mi tierra parda y, órgano viril, me introduzco entre sus rocas y en sus sótanos terribles, en hondas cañadas verdeantes aisladas en el páramo sembrado de trigo y centeno; yo solo camino en un atardecer hacia las montañas de mi tierra, hacia los montes blancos de nieve en lontananza...», y la mujer, en el trópico, dejando —autopista atrás— la ciudad de la destrucción. Este cuento es como un anuncio, una introducción de *Pesquisa sobre musgos y cementos*, el núcleo autobiográfico del libro.

Pesquisa... es el texto más reciente —fechado en febrero del 73— y el más extenso —casi 40 páginas—. Es también donde más se nota la irregularidad de la escritura de Estrada: las primeras seis o siete páginas, las últimas diez o doce, plantean y retoman hermosamente el «acordeón que se desinfla» de la vida de D.: d. niño, en la habitación de empapelado morado con pájaros rojos; adulto, recapitulando escaleras y mujeres al amanecer. Por el medio, el texto pierde pie en evocaciones que se quieren vertiginosas, superpuestas, humorísticas, críticas y escritas apelando a recursos actuales, pero —al contrario que en *Rostro desvanecido memoria*— no lo logran. Estrada, decididamente, no maneja bien este tipo de humor impuesto en *flashes rapidísimos*, ni una modalidad de escritura caótica, *invasora*, lanzada en todas direcciones, que aparece aquí como voluntarista. Reproducir el caos es, precisamente, una operación de soberano dominio, y, o bien la logra una intuición infalible, o bien una elaboración muy cuidadosa. El resto es poner cualquier palabra detrás de cualquier otra.

«CUANDO LA CIUDAD ES UNA NUBE OPACA»: TODO ESTA ESCRITO

Cuando todo está escrito, no queda más que escribir. Para cada autor, pudieran blandirse largas listas de otros autores que vendrían delante o detrás, al mismo tiempo, por encima, de lado, etc. No tiene el menor interés extender la correspondiente lista en lo que a Pascual Estrada corresponde, quien se aparece además con su primer libro ya con muchas experiencias y lecturas encima. Hay absurdo en su obra, sin que se le pueda etiquetar particularmente —Beckett, acaso—. Está en una encrucijada en la que igual se dirige más hacia la ciencia-ficción y la fantasía —sería lo más riesgoso, no sé si lo más deseable, quizá los más fructífero en cuanto a rupturas con el

verbalismo— que profundiza esa línea de lirismo entrañable, tan retenido como denso, o suelta más su escritura, la equilibra, por el camino de la crítica existencial humorística. En cualquier caso, es necesario que se replantee la relación entre el proyecto estilístico y el material temático-anecdótico que, como hemos visto, se desborda a veces.

En lo que a la actual narrativa venezolana respecta, Estrada se inscribe inmediatamente en el renglón de autores marginales al cuerpo central de la producción: un Pedro Berroeta, un Salvador Prasel, un Rubén Monasterios, por ejemplo. Ajeno a la narrativa social de los sesenta, a la búsqueda de identidad mediante aventuras imaginarias de comienzos de los setenta, se planta ahí, con su existencia, y gracias a mínimas anticipaciones se cuenta a sí mismo, obsesiones incluidas: obsesiones sobre todo. Narrativa de temas, la sirve una gran vitalidad, y sólo debe poner más a punto la elaboración de su escritura.

EL CRITICO TROMPETERO: «THE END»

La usual impersonalidad del oficio, el «nos» mecánico, la guillotina doméstica del juicio, los consejos al autor y el malabarismo ante el hipotético (muy) lector sirven, entre otras cosas, para rellenar el vacío entre el gusto personal y un muy dudoso «en sí» de valor literario. Todo se reduce a esto: me gustan, francamente, y mucho, tres cuentos de este libro: *Del diario de la batalla de las hordas desnudas, Inútil redondo seno* y *Rostro desvanecido memoria*. No me gustan los otros, salvo ciertos fragmentos. Por los tres primeros cuentos, creo posible —y necesario— exigirle más a Pascual Estrada. Todo se reduce a esto: espero formar parte de las hordas desnudas.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue le l'Equité, 1090. BRUSELAS. Bélgica).*

NESTOR SANCHEZ: MAS ALLA DE LA NOVELA

Siempre he pensado que en la narrativa hispanoamericana actual se podría hacer una división general, guiados por el carácter y peculiaridades que nos muestra. No creo que esa pujante actividad literaria constituya un *corpus* uniforme y rigurosamente hermético, sino —todo lo contrario— que conforma un mosaico variopinto y heterogéneo, que es precisamente lo que le otorga singularidad y originalidad. Esta división de la que hablo podría venir determinada por la diferente actitud que, en un sentido amplio, se observa en los narradores de los países que se asoman al Pacífico y en los de los países que se asoman al Atlántico. En aquellos, a los que tendríamos que sumar los países del interior, se puede observar una especie de espontáneo primitivismo, una tendencia hacia la reivindicación de la magia o de las narraciones fabulosas, imbricadas en el sentir de un pueblo (de unos pueblos), que las repiten entre absortos y absolutamente fieles a sus creencias. Por el contrario, los narradores de los países que se asoman al Atlántico, y en especial Argentina y Uruguay, se nota una específica tendencia urbana, una sustancial relación culturizante con los procedimientos literarios, cosa que es muy clara en un Borges, en un Cortázar o en Néstor Sánchez, escritor que hoy nos ocupa. En todos ellos descubrimos una relación con el medio y con las cosas basada en una actitud culturalista, literaria, mientras que en los narradores de la otra vertiente andina se explicita una riqueza mucho más natural y bullidora; incluso al atender al tema de la violencia, que ha venido a ser considerado por todos los críticos como característica peculiar de la narrativa hispanoamericana, se nota una diferencia de matices que nos permiten seguir señalando esa línea meridiana como potencialmente válida. ¿Hemos de pensar en una mayor *americanización* en unos que en otros? Yo pienso que no. Es más, dudo mucho que narradores como Cortázar o Néstor Sánchez, o el mismo Borges, sean tenidos por no *americanos*, incluso entre los lectores menos avisados. Tal es su radical identidad.

Empiezo hablando de todo esto porque, si queremoa conocer en su totalidad la obra de un narrador como Néstor Sánchez (Buenos Aires, 1935), y, más que su obra, su actitud frente a la creación literaria, necesariamente tendremos que incidir en esas cuestiones, puesto que la escritura de Néstor Sánchez y sus especiales perfiles sólo se comprenderá cuando lleguemos a entender su trabajo sobre el lenguaje y la progresiva distorsión a que lo somete. Su obra es más un

reto al lenguaje que al propio lector; si bien el lector ha de someterse también a un ejercicio de participación y lectura muy importante. Pero es que la propia lengua, manejada por Sánchez, se convierte en un elemento más que pugna y forcejea a su vez con el escritor, entablándose así una relación de tensiones que es la que de verdad singulariza esta obra. Y tal actitud no sólo se patentiza ahora, en *Cómico de la lengua*, su última novela (*), sino que se nos ha venido ofreciendo a lo largo y a lo ancho de todas sus otras novelas, y que se ha ido complicando progresivamente hasta alcanzar zonas verdaderamente arriscadas. Podría decir —y a la vista de *Cómico de la lengua* se me hace meridianamente claro— que el argumento, que la peripecia se ha ido diluyendo hasta casi desaparecer, y que lo que ha ido tomando carta de naturaleza es esa fragmentación y multiplicación a las que Néstor Sánchez somete su escritura. Esta última obra es, simplemente, la historia de un viaje; pero ese viaje se va a ir diversificando y ramificando en una serie de implicaciones, y lo perdemos, atraídos por la riqueza de posibilidades y sugerencias que la investigación sobre el lenguaje nos ofrece. Y los personajes entre sí, o los personajes y el ambiente, van mostrando una serie de conexiones y relaciones que, por sí mismas, llegarán a perfilar el conjunto de la novela.

Me apresuro a señalar desde el comienzo que la escritura de Néstor Sánchez, mediatizada por un objetivismo sustancial, prescinde de la base argumental para someterse a la visión estricta, a veces fríamente objetiva

> (Y una fotografía metida en un sobre, y el sobre entre la tapa y la primera de las novecientas cuarenta y dos páginas a un espacio, con correcciones a mano, aunque de caligrafía bastante clara, tamaño oficio: páginas por momentos un poco más gruesas y menos blancas, con margen muy escaso a la izquierda y ninguno a la derecha: fotografía necesariamente amarillenta y, por lo tanto, ajada en las esquinas [mujer joven en un sillón...]),

aparentemente intrascendente, pero que es una manera de encontrar el punto de intersección de todos los elementos de experiencia que la novela aporta. Y para ello es necesario, por encima de todo, un manejo de la sintaxis que supere todas las previsiones de una lectura habitual. El propósito de Néstor Sánchez es explicitar todas las conexiones posibles entre los elementos verbales, y su disposición en

(*) Seix Barral, Barcelona, 1973.

el texto, con los elementos anecdóticos que le están sirviendo de referencia. Pero no piense el lector que se trata de un mero juego preciosista, de una expresión de vano virtuosismo por parte del escritor. La novela nunca despreciará ese contacto con la peripecia, nunca abandonará su precisa intención testimonial; lo que sucede es que no se ofrece de una manera directa, no se entrega a un lector pasivo, sino que se tiene que ir detectando a través de las visiones que nos ofrezcan, simultáneamente, el escritor y el personaje narrador:

> en esa explanada agreste y bajo el sol del mediodía y completamente despeinados por el viento, habían formado una especie de semicírculo, con Mauro de espaldas a los cerros, frases difícil de ser repetidas, frases entrecortadas, frases que dudaba si debía o no repetirle, que en algunas ocasiones Mauro se había visto obligado a reiterar debido a la intensidad del viento allá arriba, frases que de algún modo se había imposibilitado a recordar textualmente porque en algunos casos sólo recuperaría palabras, palabras sueltas, palabras como, por ejemplo, desilusión, que al fin y al cabo sólo le formaba la frase *desilusión de sí mismo*; palabras, si se quiere, indirectas, como cárcel, cárcel a secas; dos palabras como desaprenderlo todo, y que no llegaban a formar ninguna frase; la frase final de que era imposible escapar (de la cárcel) mientras él (Roque) se preguntaba escapar de qué cárcel y él (Mauro) sumaba la otra frase final de que solo, de que por los únicos propios medios, era imposible escapar, etc.

La obra de Néstor Sánchez, y no sólo esta novela, lo que trata de hacer es recuperar un tiempo y reconstruir unas existencias. Pero no es una búsqueda del pasado o de unos seres perdidos, sino una reconstrucción total y abarcadora que derriba los límites espacio-temporales de la convención literaria. No es una recuperación en sentido único, sino aprovechando todas las posibilidades que de la misma pueden emanar. La anécdota se multiplica entonces por mor de una investigación minuciosa sobre las acciones, y el narrador nunca creerá haber llegado al último hallazgo. Por eso abundan los personajes creadores en el eje de coordenadas de sus relatos. Y, al mismo tiempo, tal situación le permite realizar lo que quizá sea su gran conquista: tratar de hacer evidente algo que es dramáticamente acuciante: la dificultad, la casi imposibilidad de compendiar en la escritura, con toda exactitud, la vida tal como fue, como es, o como puede o pudo ser. Así, el escritor mantiene una pugna constante con la materia verbal, trata de burlarla y dominarla, trata de disolverla o superarla. Para Néstor Sánchez, la escritura no es un material muerto

que utiliza, sino que aparece como un enemigo que oculta tercamente su verdadera faz, y que para burlarlo es preciso no dejarse llevar por la abulia:

> Por lo tanto, de aquí en lo sucesivo, y gracias a la acumulación lunática de noches y noches, de tanto tabaco y alcohol y tecleo, sólo se pedirá una voz no demasiado apegada a la evidencia imposible, cierto tono global capaz de contenerlos, hasta que pueda cumplirse la cosecha y que al mismo tiempo sea capaz de abarcar dos deserciones simultáneas y un lagarto espantado.

Nos movemos, pues, en una perspectiva diferente: el realismo ya ha dejado de ser un ir tras la realidad y las cosas, un pasear el espejo a lo largo del camino con pasividad decimonónica, sino que es un intento de que, por medio de la palabra, entre la palabra, las cosas vayan surgiendo, vayan perdiéndose o recuperándose o posibilitándose. El personaje de *Cómico de la lengua*, Roque Barcia, es un escritor que quiere dar forma literaria a la misma novela que escribe, o quiere escribir, Néstor Sánchez, y que —al mismo tiempo— no es sino la novela de la peripecia del mismo Barcia y de ese mundo abigarrado de personas y cosas que lo rodean

> (La casa con tan pocos muebles tenía un jardín bastante reducido adelante, con un limonero real casi en el centro, y pegado al tronco del limonero real había otro tronco mucho más grueso que hacía las veces de asiento. Desde ambos troncos era posible divisar el declive de la calle de tierra hasta un poco más allá de la plaza semicolonial. Roque había vuelto a ubicarse allí ese mediodía, con el alivio innegable de saberlos [a Mauro y a Marisa] adentro de la casa hasta el preciso instante en que distinguió la figura del cartero todavía a lo lejos...),

el ambiente de un viaje, de un ir y venir reiterado entre dos puntos geográficos conocidos o desconocidos, reales o simbólicos; y las correspondientes estadías en lugares de específicos perfiles y de sugestivo misterio.

El narrador ya no es un individuo al que el lector ha de escuchar extasiado y ante el que sólo le cumple una expresión de su asentimiento, sino que existe una necesaria y evidente permeabilidad entre la tercera y la primera personas; una permeabilidad que se llega a convertir en total reciprocidad y *con-fusión*. Siempre se narra desde la perspectiva del propio escritor, pero la voz de la novela es la de la primera persona que está en el relato, que se debate entre las palabras y trata de utilizarlas. Por eso, el texto discurre por varios caminos, a través de varios niveles diríamos mejor, alternándose las

dos voces, sin solución de continuidad. Surgen cortes y acotaciones; se fragmentan los planos narrativos

> (Y finalmente, al cabo de algunas ideas o reflexiones generales, la casa con muy pocos muebles que alquilaron en las proximidades de la plaza algo colonial, donde, por otra parte, estaría el bar con la mesa junto a la vidriera del bar. Nueva alusión al arraigo y a cierto encuadre estático, pero amplificado del regreso, cierta fragmentariedad en todas las cosas más los otros dos mitos insostenibles: calles que se recorrían por primera vez; el espacio si se quiere simultáneo),

al tiempo que se deja entrever una no seguridad en las cosas que *se dicen,* por lo que el tiempo verbal no se mantendrá rigurosamente, sino que fluctuará también entre el presente (tiempo situacional), el condicional (elemento diversificador) y una constante sintaxis disyuntiva, que amplía y deja siempre abierta la posiblidad. La realidad, una vez traspasado el umbral de la ficción y contraído el compromiso con ella, es algo tan poco consistente que cualquier palabra es capaz de destruirla o violentarla; y la unidad del relato se altera o se fragmenta en pequeñas unidades que, a pesar de su total autonomía, han de verse como subordinadas al interés del sistema unitario general.

Yo diría que un libro como *Cómico de la lengua* requiere del lector la aceptación de dos niveles sintácticos, o dos niveles de ordenación de sus elementos (verbales o no): uno general, correspondiente a la estructura de la obra, y otro particular, que es el que se nos propone al abordar la lectura de estas unidades parciales. El discurso se va diluyendo y se encamina hacia lo neutro, hacia la abstracción, o hacia la acumulación de diferentes momentos temporales, que se observan como concomitantes o simultáneos. Es esta fragmentación y dispersión temática, esta especie de inseguridad explicitada insistentemente, lo que lleva al relato hasta un ámbito mucho más amplio, hasta los niveles de la fábula o del misterio. La realidad se desistegra, se nos ofrece en todas sus facetas y no sabremos nunca a cienca cierta cuál es la más *real;* el lector no sabe bien en qué mundo se encuentra, ni con qué personajes entra en contacto; y el anacoluto de la anécdota la dispersa ó la escamotea, con lo que la peripecia central, mínima, pero suficiente, se va convirtiendo en algo creado desde cero, desde la posibilidad de escritura, y nunca desde una postura referencial inmediata. Toda la novela se construye sobre un contrapunto entre la postura del escritor y la del narrador-personaje. Nos movemos en una estructura de narración en la narración, que se corresponde paralelamente con aquella actitud doble: la abs-

tracción y el posibilismo. Mientras Roque Barcia se debate en busca de la exactitud, en busca de un rigor testimonial que no llega a encontrar, el escritor se complace en jugarle una mala pasada escondiéndole o negándole esa seguridad, y haciendo aparecer, acá y allá, la posibilidad de otra cosa, o de que lo que sucede muy bien pudiera suceder de otra manera. Todo, pues, se observará con minucioso interés, con precisión de entomólogo, y a través de tal observación preciosista se llega a descubrir que el ámbito en el que nos movemos, y que aparentemente es una realidad cotidiana, es algo insospechado y fabuloso. Como para la *Alicia*, de Lewis Carroll, atravesar el espejo, palpar la realidad en sus mínimos detalles, nos compensará con la posesión del misterio. Y el espacio que se nos describe será un espacio mágico, dramáticamente tenso, en medio del cual se ven perdidos en su aventura de vivir unos seres que se afanan por conocer inútilmente la razón de su actividad. Nunca sabemos a qué final puede conducirnos esa febril actividad de los personajes. Nos moveremos entre las situaciones abiertas del gerundio, o ante la posibilidad de futuro de los subjuntivos, o nos asaltará la duda a través de disyunciones e interrogaciones. Es más, cuando parece que vamos a salir de ese marasmo múltiple, condicional, subordinado, se nos presentan, inesperadamente, unos elementos gráficos que siguen dejando abierta la posibilidad, sin que conozcamos la reacción exacta o el fin del discurso. Nunca se desembocará en la lógica de las frases principales, sino que siempre se deja un margen, se insiste en las impresiones fluctuantes:

> Se hace todo lo posible por recapitular antes que nada la irrupción, la cuesta del último cerro hacia abajo recién amanecida, por precisar ese cerro, no desde la perspectiva posterior y luctuosa, sino más bien desde la como disponibilidad ignoradora de la primera vez: ruedas sobre ripio y las curvas, declive y estrechez entre la pared de piedra y el vacío literal; también se hace lo humanamente posible por reconstruir la impresión original de los grandes árboles, pueblo de cuarenta y pico de casas y una iglesia...

Néstor Sánchez ha llegado a la conclusión de que la escritura tampoco es un medio rigurosamente seguro de comunicación, y a través de esa misma inseguridad va dejando constancia del desconcierto de unos seres (los que pueblan el relato), que tantean en medio de la oscuridad desnortada, porque lo que ellos tratan de desarrollar en la vida no es una capacidad de posesión material, sino una irrefrenable ansia de conocimiento, un deseo incontenible de entregarse libremen-

te a la creación. Por eso se simultanea la acción y la escritura, sobre todo en ese personaje principal que se debate dramáticamente por encontrar la expresión exacta para toda esa peripecia suya. Y la escritura será el único elemento que matice con precisión todo el desarrollo argumental, para acabar dispersándose en el confluir multiplicado de los diferentes niveles de la narración.

No se puede dejar de hablar, ante una actitud como la de Néstor Sánchez, de la importancia del humor. Un humor que no es, naturalmente, una comicidad simplista, sino una especie de sentido lúdico frente a la escritura (el título de la novela, por otra parte, es bien explícito). Néstor Sánchez se complace en descomponer el lenguaje, en desmontar el orden gramatical lógico y en perpetrar la burla del lenguaje académico a través de los juegos de palabras, o de la creación de términos nuevos y sorprendentes, o por medio de la utilización dislocada de algún prefijo. Toda la obra es, pues, el testimonio más evidente de las carencias del lenguaje para desarrollarse unilateralmente; el testimonio de la imprescindible pérdida de respeto a la palabra. La palabra convencional no sirve, ha perdido todo su valor dogmático, y lo único que queda como posibilidad viable es la capacidad de la acción para cristalizar en la materia verbal desde perspectivas diferentes y simultáneas; la posibilidad que tiene la acción de suceder más allá de los límites de la novela tradicional. Néstor Sánchez ha traspasado la frontera de los dominios de la novela como género convencional, y se familiariza con el ámbito de lo posible, de lo fabuloso o de lo mágico. La novela, que ya no se sustenta en sus leyes, no se llegará a revelar adecuadamente hasta que no nos movamos en ese nuevo espacio y ese nuevo tiempo de la ficción; hasta que no nos entreguemos a la aventura de reencontrarnos y reconocernos en su laberinto.

Dos cuestiones pueden plantearse ante una lectura así. En primer lugar, si una obra como ésta puede identificarse con el resto de la novela hispanoamericana. Yo no sé si esto de la novela de Hispanoamérica hay que seguirlo pensando como un fenómeno uniforme, con sus reglas rigurosas y sus condicionantes específicos. Lo que me parece que debe ser imprescindible es prestar atención y saber hasta dónde esos escritores y sus obras ofrecen una capacidad de revulsivo frente al lenguaje tradicional, o, lo que puede ser lo mismo, de qué forma la obra de estos escritores se llena de una capacidad de descubrimiento de la identidad expresiva, de lo que la palabra puede dar de sí por encima de formas y géneros implantados. En una palabra: cómo los narradores de la América de habla hispana han encontrado posibilidades de enriquecimiento en el castellano litera-

rio, porque es la lengua —al margen de localismos más o menos abarcadores— lo que en definitiva debe importarnos. Y no precisamente como lastre o carga muerta, sino como capacidad viva y eficaz. Bien es verdad que esto no se llegará a conseguir del todo mientras el escritor no se dé cuenta de lo necesario que resulta plantear una nueva relación entre él y la lengua que utiliza, y entre su obra y el lector.

En segundo lugar, sé que muchos lectores (y algunos críticos) hablarán de la incapacidad que novelas como las de Néstor Sánchez tienen de llegar a un público más amplio; de que nos enfrentamos a una literatura elitista y muy limitada. Amplio debate requeriría una cuestión como ésta, no precisamente inédita entre la crítica habitual. Yo diría que, además de la enorme riqueza que estas búsquedas aportan al lenguaje literario, hemos de fijarnos en que no se apartan —como pudiera parecer— del rigor testimonial necesario. Rigor testimonial que pone en cuestión, precisamente, la falacia de la palabra y la inútil e inoperante reiteración de determinados esquemas de ficción literaria.

La obra de Néstor Sánchez ha ido adquiriendo tal unidad y coherencia que difícilmente podremos separar unas novelas de las otras. *Cómico de la lengua* no es una excepción: se trata de un paso más en la búsqueda de salidas del laberinto agobiante que el escritor tiene en torno suyo; un nuevo y decidido reto al lector y a la lengua. En ello se cifra la intención primera del trabajo de este escritor argentino radicado en París, y cuya vocación cinematográfica ha ido incidiendo de forma notoriamente manifiesta en su mundo literario. Palabra e imagen ofrecen en esta su última novela un proceso de ósmosis muy sugestivo. Porque no se trata de una novela visual, simplemente montada sobre imágenes, sino de una actitud indagadora sobre la textura de la realidad y la capacidad física y expresiva de la lengua.

Soy el primero en reconocer que la novela de Néstor Sánchez, y no sólo esta novela, es bien difícil; que necesita un proceso de iniciación y que exige una especial predisposición por parte del lector, incluso del lector avezado. Pero también soy consciente de que, una vez cruzados los límites, tenemos que arriesgarnos a andar sin los apoyos habituales. Y del riesgo y de la aventura es desde donde únicamente podrá surgir la pureza de la ficción novelesca. A la búsqueda de esta pureza se ha entregado obsesiva e íntegramente Néstor Sánchez; acompañarlo es una sugestiva incitación a la que no debemos resistirnos.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (Nava y Toscana, 16. LA LAGUNA. Tenerife).*

NOTAS SOBRE CINE

DOMINIQUE FANNE: *François Truffaut.* Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, 228 pp.

La obra cinematográfica de François Truffaut resulta altamente personal en virtud del tono autobiográfico de una gran parte de sus películas y por el hecho, como ha señalado en más de una entrevista, de encontrar grandes dificultades para rodar situaciones que no conoce, que no ha vivido; pero, debido a la muy desigual acogida tributada por el público a sus trabajos, producidos en su mayoría por su marca «Les films du carousse», ha debido alternar la realización de aquellas obras que siente una necesidad vital de hacer con aquellas otras que dirige por razones puramente comerciales, tratando de emular a su admirado Alfred Hitchcock y en las que únicamente se plantea la resolución de problemas narrativos. El primer grupo está constituido por *Les quatre cent coups* (1959), *Tirez sur le planiste* (1960), *Jules et Jim* (1961), *La peau douce* (1964), *Baiser voles* (1968), *L'enfant sauvage* (1969), *Domicile conjugal* (1970) y *Les deux anglaises et le continent* (1971); y el segundo, por *Farenheit 451* (1966) y *La mariée était en noir* (1967), realizadas a continuación del fracaso comercial de *La peau douce. La sirène du Mississipi* (1969), dirigida para poder financiar *L'enfant sauvage*, y *Une belle fille comme moi* (1972) y *La nuit américain* (1973), hechas tras el fracaso económico de *Les deux anglaises et le continent.* Aunque, como es lógico, las que constituyen el primer grupo son mucho mejores que las del segundo, hay veces que no es así, y *La mariée était en noir* y *La sirène du Mississipi* son películas mucho más logradas que *Domicile conjugal.*

Todo esto unido al muy particular interés de muchas de las películas de Truffaut, hace que un estudio sobre su obra deba estar basado en un minucioso análisis de cada una de ellas que permita exponer la forma de estas oscilaciones y adentrarse en el conocimiento de la personalidad de su realizador, que, además, también puede ser estudiada en las vertientes de crítico cinematográfico, productor de las películas de otros realizadores, principal componente del movimiento «Nouvelle vague» y figura trascendental del actual cine francés.

El muy irregular trabajo de Dominique Fanne, que comienza con una exposición de los gustos de Truffaut como crítico cinematográfico, para pasar al análisis de los elementos que se repiten en su

obra, como si estuviese constituida por una única y homogénea película, y acaba con el estudio de cada una de ellas —excepto las dos últimas, realizadas con posterioridad a la publicación del trabajo—, tiene como principales fallos una desmesurada admiración por Truffaut, que le impide apreciar los errores cometidos, y el plantearse el análisis de su obra como demostración de una tesis ramplona, vulgar y previamente determinada, según la cual la obra de Truffaut se centra en el universo infantil y se desplaza del pesimismo de *Les quatre cent coups* a la euforia de *Domicile conjugal*. Pero esta tesis resulta tan falsa y forzada que, cuando, en las últimas páginas, Dominique Fanne se ve obligada a añadir su opinión sobre *Les deux anglaises et le continent*, finalizada mientras escribía su trabajo, sólo puede hacer un superficialísimo análisis, indicar que la ha visto sólo dos veces, y en período de elaboración, y llegar a sugerir que no entra en el artificioso esquema creado por ella.

Este libro, deficientemente traducido, plagado de erratas, que se complementa con algunas fotografías mal reproducidas, dos entrevistas que tratan de suplir la antigüedad del texto original, una minuciosa biofilmografía y una lista de documentos escritos, sonoros y televisivos aparecidos en francés sobre Truffaut, es el ejemplo perfecto de la obra cuya traducción resulta incomprensible, pues, dada la poca calidad del original, si el editor tenía interés en publicar un estudio sobre François Truffaut, debería habérselo encargado a algún crítico cinematográfico español, que, sin la menor duda, hubiera realizado un trabajo mejor, dado que la casi totalidad de sus películas se han estrenado en nuestro país y que resulta bastante fácil volverlas a ver.—*A. M. T.*

JOSE FERRATER MORA: *Cine sin filosofías*. Temas de arte. Esti Arte Ediciones, Madrid, 1974, 181 pp.

Ampliamente conocido por sus trabajos sobre filosofía, José Ferrater Mora nace en Barcelona en 1912 y, desde 1947, da clases de filosofía en Bryn Mawr College, Pensylvania, USA; se siente atraído por el cine hacia 1969 y comienza una continuada actividad que le lleva a escribir, producir, fotografiar, dirigir y montar diez películas en 16 milímetros, con unas duraciones que oscilan entre los ocho y los sesenta y seis minutos.

El hecho tiene interés, a un primer nivel, en la medida de la escasa o nula atención que los intelectuales españoles han prestado,

y prestan, al cine, y en segundo grado, porque, aunque ha sido en Estados Unidos donde ha nacido su atracción y donde ha realizado la casi totalidad de su producción, en lugar de acercarse a cualquiera de las muchas variantes del movimiento «Underground», ha preferido permanecer más cerca del «amateurismo catalán» y, por último, en la medida en que a la hora de publicar los guiones de sus películas ha decidido novelarlos.

Cine sin filosofías se compone de una presentación, excesivamente escurridiza, de Angel Sánchez Harguindey, una introducción del autor, los guiones novelados de sus diez películas, una selección de fotografías correspondientes a las más destacadas escenas y una serie de comentarios técnicos escritos entre el propio autor y Manuel García Barrio. Cada guión va precedido de una corta introducción, donde Ferrater Mora explica, analiza y subraya el mensaje que pretende trasmitir con la película en cuestión, incluso en los casos en que es inexistente o de una excesiva claridad.

Una curiosa teoría sobre aquello que debe ser un guión —... una contrapartida verbal, y especialmente literaria, de las películas..., no están destinados a sustituir a las películas, pero pueden ser por lo menos inteligibles y, sobre todo, «legibles», independientemente de ellas... he procurado que los guiones se mantuviesen en pie por sí mismos... (p. 25)— le lleva, aparte de a una minuciosa descripción de la música utilizada, a una narración de este tipo: «Cada uno de los personajes aparece a un extremo de la pantalla, a derecha e izquierda, respectivamente, sin que se vea al otro. La habitación está partida como por una valla; en un momento, la imagen de la pantalla queda cortada exactamente por el medio, arrinconando más aún las imágenes, confinando cada una de ellas en su propio mundo» (p. 132); y a extremos como el siguiente: «... desata la cinta para ver el regalo... ¿Qué contendrá la caja? (No se sabe, porque no se muestra el momento de abrirla; después de todo estaba vacía)» (p. 39).

Como indica rotundamente el título, y luego el autor subraya en la «Introducción» (p. 18), hay un claro propósito de separar sus actividades filosóficas y cinematográficas. La prosperidad económica norteamericana le ha permitido adquirir una amplia serie de aparatos cinematográficos, la mayoría de los cuales son minuciosamente detallados en la parte titulada «Aspectos y comentarios técnicos». El interés por realizar las películas parece que proviene, no de querer experimentar un desconocido sistema narrativo, sino para comprobar el correcto funcionamiento de sus aparatos, como prueban la multitud de referencias, no a la técnica narrativa, sino a la tecnología de

los aparatos; y la «novelación» de los guiones para su publicación parece ser la única forma de dar consistencia a unas ideas que no la tenían ni como películas ni como guiones.

Lo peor del presente volumen, dejando a un lado la serie de consideraciones a que puede dar lugar, es que da una idea falsa de lo que, en realidad, son las películas de José Ferrater Mora, pues, mientras se puede llegar a comprender la pretenciosidad e inadecuación de *A hero of our time* (1969), resulta imposible saber que *Everydayness* (1970) es una interesante descripción, con una serie de detalles dignos de un gran cineasta, de la vida cotidiana de una joven pareja norteamericana, dado que, en el traspaso de película a guión publicado, la desvirtuación llega a tales extremos que, por ejemplo, en ningún lugar se dice que están habladas en inglés y la mayoría hayan sido rodadas en Estados Unidos.—*A. M. T.*

ENRIQUE BRASO: *Carlos Saura, introducción incompleta.* Taller Dos. Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1974, 346 pp.

La bibliografía sobre el tema del cine español, en cualquiera de sus variados aspectos, es tan reducida que el hecho de aparecer un grueso volumen dedicado al estudio de la obra de Carlos Saura puede parecer desproporcionado cuando, por poner un ejemplo idóneo, a la obra de Luis G. Berlanga tan sólo se le ha dedicado un librito mínimo (1), publicado hace bastantes años. Pero por ello no se deben poner objeciones a este libro, sino, por el contrario, señalar su aparición y desear que tenga el éxito suficiente para que los editores dejen de publicar traducciones, con mayor o menor interés, y dediquen más atención a la edición de originales de autores españoles sobre el tema del cine español.

El estudio de la obra de un realizador cinematográfico puede hacerse por muy variados caminos, pues, más que la de un escritor o un pintor, por ejemplo, al intervenir en ella una serie de personas y constituir un producto industrial, ofrece un número aún mayor de posibilidades. Enrique Brasó, conocido por su actividad como crítico cinematográfico en las revistas especializadas *Griffith* y *Nuevos Fotogramas* y en el semanario *Revista Europa*, en *Carlos Saura, introducción incompleta* ha elegido, de las múltiples posibilidades que tenía de estudiar la obra de uno de los realizadores españoles actualmente más conocido, analizarla como si fuese un ser vivo que, año tras año, película tras película, va creciendo, va evolucionando.

(1) José María Pérez Lozano: *Berlanga*. Colección «Visor», Editorial Visor, Madrid, 1958.

En su doble vertiente —el estudio de cada película se compone de un minucioso estudio de la misma y de una confrontación verbal con el realizador, en la cual se confirman las tesis expuestas con anterioridad—, Brasó, ayudado por el propio Saura, describe cómo el realismo de *Los golfos* (1959), tras el intento frustrado de conseguir un cine épico en *Llanto por un bandido* (1963) y el esquematismo de *La caza* (1965), da lugar a *Peppermint frappé* (1967), su primera película importante, y, tras el bache de *Stress es tres, tres* (1968), a *La madriguera* (1969), su segunda película importante, para continuar su particular camino con el desarrollo de su temática, que supone *El jardín de las delicias* (1970), hasta llegar a *Ana y los lobos* (1972), como diferentes reflejos de un cuerpo en crecimiento que, aunque cada vez más enriquecido, siempre se puede reducir a un mismo esqueleto. A este nivel el libro es modélico e incluso resulta plenamente adecuado que, en el tiempo transcurrido entre su redacción y su publicación, el ser, una vez más, haya crecido, se haya transformado y exista de él un nuevo reflejo, *La prima Angélica* (1973), que no es analizado.

Pero esta posibilidad, dadas las proporciones de la obra, resulta demasiado cerrada en *sí* misma, no sólo por abandonar otras con igual o mayor interés —su evolución estilística y el análisis de sus muy peculiares formas de trabajar—, sino, muy en especial, por no continuar la línea trazada en el análisis de *Los golfos*. Mientras esta película no sólo se estudia en cuanto parte de la obra de Carlos Saura, sino también en cuanto supone la aparición en nuestro país de un «nuevo cine», como fenómeno que por estas mismas fechas comienza a darse en la mayoría de los países productores, y luego se exponen las dificultades de Saura para continuar su trabajo en cuanto que la existencia de un «nuevo cine» queda rota por el problema *Viridiana* (2), posteriormente sólo se tienen en cuenta las condiciones exteriores al hablar de *Llanto por un bandido* y, en menor medida, de *Stress es tres, tres*, y se silencian de forma total al tratar de las restantes cuando, por ejemplo, es vital la política de García Escudero para crear artificialmente un «nuevo cine español» en relación con *La caza* y la presencia de Geraldine Chaplin en la cabecera de reparto de la mayoría de sus restantes obras.

Para que el libro alcanzase una profundidad total falta un análisis, desde fuera, de las circunstancias que han hecho que el estilo realista de *Los golfos* se transforme, en la medida en que las otras

(2) Véase «Revisión crítica del llamado 'nuevo cine español'», Augusto M. Torres y Manuel P. Estremera, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 234, junio 1969.

posibles soluciones se han ido haciendo inviables, en el estilo parabólico de *Ana y los lobos*, y también de las razones por las cuales, mientras la primera constituye un fracaso económico, significando un callejón sin salida, la última es un éxito y marca el camino a seguir; pero, como el autor explica minuciosamente en la introducción, lo que le ha interesado al enfrentarse con la obra de Carlos Saura es el estudio de ella en su totalidad; por eso el subtítulo de «introducción incompleta», y esto es lo que, con gran perfección, ha realizado.

La primera parte del libro, desde cualquier punto de vista, es mucho más interesante que la segunda, no sólo, como ha quedado señalado, porque en ella se da una mayor cantidad de información, sino porque, especialmente por el tiempo transcurrido, la visión de las distintas películas resulta totalmente desapasionada y, muy en especial, porque la entrevista, teñida con unas tonalidades ligeramente nostálgicas, tiene una viveza y una fuerza que posteriormente se llega a perder hasta desaparecer. En la segunda parte resulta desproporcionada, en comparación con la exactitud de los juicios anteriormente emitidos, la visión de *El jardín de las delicias*, película demasiado ambiciosa en comparación con los resultados obtenidos, donde la personalidad del protagonista queda excesivamente abocetada y, por falta de una mayor viveza en el sentido del humor aplicado, tanto su estilo como su estructura engranan con dificultad; así como la de *Ana y los lobos*, continuadora de las variantes introducidas en la anterior, donde, si las dificultades estilísticas y estructurales se han conseguido salvar, existe un esquematismo de base tan perjudicial como el que tenía *La caza*.

La obra se completa con una minuciosa filmografía, una casi exhaustiva bibliografía y una abundante cantidad de fotografías, tanto del propio Saura como de sus películas. En cuanto a estas últimas hay que señalar que, en un buen número de ocasiones, Ruiz Anchía y Rodrigo Alemán, tratando de realizar, sin duda, un diseño moderno en lugar de limitarse a ordenar el texto y las fotografías, se han lanzado a realizar con éstas una serie de grafismos, a base de trucarlas, reducir o ampliar diversas zonas e incluso superponerlas, que destruyen por completo la razón por la cual un libro sobre cine debe estar plagado de fotografías, pues, tal como se han reproducido, dan una idea completamente equivocada de la forma en que está realizado el plano, la escena y la película a la cual corresponden.—*AUGUSTO M. TORRES (Larra, núm. 1. MADRID-4).*

LEOPOLDO MARIA PANERO: *Teoría*. Editorial Lumen. Colección Palabra Menor.

La plenitud de lo imprevisible en algunas ocasiones nos da la impresión de servirse de las sombras movedizas de una realidad cambiante y configuradora. Un significado impreciso y de doble fondo pareca brindarnos como inevitable tentación la sórdida elección entre el suicidio o la huida —la huida del suicidio, desde luego— o la salvación, que no será sino la convivencia con la realidad espectral de nuestros miedos. Miedos calibrados por un orden embusteramente imperecedero. Ahora bien, ¿apuntan hacia esa realidad las intenciones expresivas de Panero (Leopoldo María), que «nació hace algunos años con motivo de una facción más amplia aún y más burda que llamóse "generación", ficción esta última a la que dio pie José María Castellet con su antología de presuntos infames, llamada novísimos»? La autopresentación o autojustificación que cierra su libro y que hemos citado en una mínima parte, ¿es el resultado de la experiencia en que la voz del poeta experimenta esa caída vertical en la sorpresa de su propio eco transmutado en imágenes de valores sucesivos y cambiantes? Vamos a suponer que sí, que esta doble lucidez de penumbra y reconciliación con nuestros rostros secretos y fantasmas es la fuerza que polariza sus poemas. Se nos hace necesario suponer todo esto, aunque la verdad no sea sino el lino en que tratemos de configurar nuestra propia capacidad de fabulación que nos permita vislumbrar con una «imbécil laboriosidad por encima de la máscara caída en el asfalto» el trasfondo de auténtica capacidad de riesgo en la poesía de Panero.

Una de las características que surgen de los poemas de *Teoría* es el electrizante fondo que existe como logro en las experiencias de la música «pop», que reflotó para la poesía una mítica y una mística en que tuvieron cabida desde los personajes del transparenta mundo de las maravillas de Carroll hasta los fantasmales demonios del arte oriental, y que se hizo búsqueda casi suicida por dotar de una nueva forma confesional a la poesía y que halló sus más fervientes seguidores en los jóvenes poetas ingleses y norteamericanos. Esta misma actitud parece haber sido asumida por Panero en su último libro:

Hay que conquistar la desesperación
más intransigente
para llegar a las formas más puras y más vacías
para construir nuestro castillo

Se hace presente en sus poemas el deseo de quemar, en etapas sucesivas y vertiginosas, todos los impulsos que han producido el salto mágico de la palabra en su libre ritmo de valor asociativo; un sentido de la libertad procurado por el encuentro con los espectros de la realidad emergiendo en un mundo alucinado por los estímulos de la droga. Partiendo del medio para el logro de la experiencia: la forma del viaje liberador de trabas sensoriales, la experiencia poética de Panero en este sentido parece ser nueva entre nosotros. Pocos son los libros de poesía en que la forma de búsqueda se encuentre puesta de manifiesto con una vehemencia tan directa:

pero la noche seguía su curso
y en la noche escuché tu brazo
correcto y silencioso,
señora
que en la noche juegas
hermosísima dama
un blanco juego (Hermosísima dama
serena y afligida)

No cabe duda de que la búsqueda de Panero se inscribe en el círculo de tiza en que el riesgo es sumido como experiencia. La quiebra de una realidad por otra es la forma en que se pretende el acercamiento a un clima revelador que transforme el sentido del lenguaje. Nada pudo parecer más expectante para Panero en este sentido de ruptura de las coordenadas temporales de la expresión que las experiencias rítmicas llevadas a cabo por los Rolling Stones, los cuales han pretendido el salto creador condicionando la percepción a una gama cada vez más enriquecedora en los filudos bordes del delirio provocado. Esto queda claramente expresado en el título y el tema que encierra el poema que hemos citado antes. Lo poético no pretende ser el poema, sino su certeza de fugaces deslumbramientos en que se unen en una sola capacidad de hallazgo la libertad y su doble imagen de ficción: el sortilegio de las palabras dotadas de una supuesta demencia de signos en movimiento. Abismado dejarse hundir en la penumbra no del sueño, sino en la húmeda realidad de sus espejos convergentes.

Está claro que en esté libro el propósito de Panero es trazar un laberinto con su propio lenguaje a la sombre de las palabras, las cuales parecen haber sido condicionadas a una lúdica certidumbre, a una «ceremonia alquímica» en que los hallazgos sean la violación del espacio con el rostro de ajenos u olvidados signos. Esta ruptura, puesta de manifiesto por una doble o triple vertiente de sonidos y

grafismos que descomponen la imagen inmediata del poema en varios signos significantes idiomáticos, no es nuevo ni lo más personal de la poesía de Panero —ha sido hecho desde Pound a Hinostroza, para citar los más conocidos en lengua española—, pero lo que caracteriza a la poesía de Panero es la aparente gratuidad que trata de dar a los elementos que usa. Ante este hecho cabe preguntarse: ¿es esta aparente gratuidad la trampa a los pies de la horca, en la cual se quiere precipitar al lector-verdugo (posible lector y posible verdugo) en la oscura cerrazón del instituido mundo fantasmal de estos poemas? La incertidumbre parece ser el terreno que transitamos en este libro de Panero. Todo puede estar condicionado a epatar, como todo puede ser la más veraz forma de entrega poética. Pero éste es un riesgo que corremos continuamente los que nos enfrentamos a un libro de poesía, y los riesgos son para ser asumidos.

En la agresividad de este libro de Panero puede no estar exenta la actitud del que se sabe hijo de una realidad que ha abandonado y a la que puede volver lleno de arrepentidos y prometedores sonetos de buenas costumbres. Los años suelen desgastar la tensión de los impulsos. Este es otro de los riesgos siempre latentes, y que en el caso específico de la poesía de L. M. Panero, esperamos sea la continuidad de su búsqueda expresiva.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, 3.° B. MADRID-16).*

APROXIMACION A MAX AUB

De la diáspora intelectual y literaria española creada a partir de la guerra civil, una de las figuras de más talla y más injustamente relegadas es sin duda Max Aub. En su persona se reúnen un conjunto de notas que le sitúan en un plano poco frecuentado por el escritor español de todas las épocas: *a)* Sólida y diversificada formación cultural, de carácter genuinamente universitario, hecho que se agrava por la circunstancia de no haber pasado Aub por la Universidad, y que nos proporciona un saludable contrapunto igualmente distante del mediocre autodidactismo y la momificada y docta erudición. *b)* Un espectro sensible particularmente rico, y una retina privilegiada, que actúa a modo de película virgen y banda magnética, resultando el conjunto como algo próximo a una espiritual antinevera, donde los acontecimientos quedan preservados de su fatal degradación, no por el frío, sino en virtud del mantenimiento de una elevada temperatura emocional. *c)* Generosidad; es decir, capacidad para desdoblarse y

asumir las existencias siempre contradictorias de las múltiples posibilidades de Max Aub de ser Max Aub.

Ignacio Soldevila ha consumido muchas horas leyendo, releyendo, analizando e interpretando la obra narrativa aubiana. Dejando a un lado su extensa producción teatral, que merecería un estudio aparte y aguarda (¿hasta cuándo?) una valerosa iniciativa que la devuelva a su medio propio, el estudio de Soldevila (1) es la aportación más completa que poseemos para el conocimiento del autor de *Campo de sangre.*

Toda obra de valoración crítica de un escritor, cualquiera que sea el método seguido, tiene antes de su aparición un terreno más o menos abonado, donde puede germinar fácilmente o, por el contrario, ahogarse en un ambiente estéril y poco oxigenado. Max Aub fue durante muchos años un nombre exótico, cuando no un ausente, en los manuales de literatura que nos sirvieron para no aprender literatura. Y el panorama no parece haber cambiado gran cosa. En estas circunstancias tan poco favorables para una adecuada receptividad, tanto en calidad como en cantidad, sorprende un poco la intención del autor sobre la primera parte del libro, dedicado a un resumen argumental exhaustivo de las obras de Aub: «No se justifica la presencia de estas visiones argumentales y panorámicas por la existencia de un hipotético lector que hubiese tenido la ocurrencia de emprender la lectura del presente estudio sin haber sido antes asiduo y atento lector de la obra narrativa completa de Max Aub. De derse tal ceso, le advertimos honestamente y de antemano que perdería más que medianamente su tiempo en nuestre lectura si no la hiciera preceder por la que es causa de nuestros trabajos» (p. 41). Intención sumamente loable y, en estricto rigor intelectual, la única posible para afrontar la lectura de una obra de este tipo; pero, por la misma razón, igualmente problemática. En el caso de Max Aub se convierte casi en prohibitiva, pues reduciría el uso del libro en cuestión a la privilegiada minoría susceptible de ser asidua y atenta lectora de la obra narrativa completa de Max Aub. No obstante, creemos que el trabajo de Ignacio Soldevila no está destinado a una clandestinidad cultural y puede tener un lector menos informado que el aconsejado por el autor, sin mucho tiempo que perder, pero con el deseo de conectar con nuestro pasado más inmediato.

Sin entrar muy de lleno en el problema de las relaciones del escritor con su obra, es evidente que éstas vienen determinadas en

(1) Ignacio Soldevila Durante: *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969).* Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 1973, 433 págs. más índice de temas y personajes, y bibliografía.

ocasiones por la fuerza de los acontecimientos, y para un hombre deseoso de seguir vivo en el tiempo y el espacio, la honestidad de la elección, siempre inevitable, no hace referencia ya a una esfera estéticamente deshumanizada, sino a la realidad existencial, que no admite espectadores (2).

Las novelas de Max Aub que componen el «Laberinto» pueden considerarse únicamente como un testimonio de la guerra civil, que no disimula sus preferencias, y como tal caen de lleno en la servidumbre temporal de la obra literaria. Agrandando el objetivo, encontramos en ellas un titánico esfuerzo del hombre colectivo aubiano para conseguir, primero, la justificación de sus acciones concretas en el complejo mundo de la guerra y la posguerra, y, segundo, una comunicación profunda con aquellos que participan del mismo destino. De estos dos movimientos elementales que se van interpretando según un proceso dialéctico, surge un afán de esclarecimiento total del mundo que, si bien atisba un motivo para la esperanza en el progreso del espíritu, se deja también envolver por un fatalismo cíclico de la historia, que convierte los gestos en relleno de los mismos moldes de antaño. Vino nuevo en odres viejos.

Los personajes de Aub recorren todas las escalas sociales, culturales y políticas. Algunos están atrapados, borrosamente atrapados, en un juego paralelo al literario, el histórico, y que el escritor incluye libremente en su obra. Son Azaña, Besteiro, Casado, Lerroux, Miaja, Negrín... Con ellos no hay posibles sorpresas, son los signos externos que dan cuenta del movimiento de una máquina mucho más complicada. Cuando los espejos no son los de la política, nos encontramos, paradójicamente, con nombres que además son hombres: Vicente Dalmases, Julián Templado, Víctor Terrazas, Antonio Ferris, Rosa María, Asunción, Gaspar Requena, Paulino Cuartero, Fidel Muñoz, y aquí seguiría una larga lista. Son estos personajes «novelescos» los que se interrogan y tratan de inquirir una certeza para orientarse en el laberinto. El compromiso político, las armas en la mano, los bombardeos, la observación pretendidamente imparcial, la amistad y el amor siempre decepcionantes, son posibles salidas que van ensayando sin que en ningún momento tengan razón suficiente para creer que han dado con la clave. En cualquier caso, la muerte, el suicidio o el asesinato ponen término a una vía. Pero el clamor no desciende.

(2) Recogemos la observación de Ignacio Soldevila en torno al concepto de deshumanización, de ascendencia orteguiana, que es aclarado con menos ambigüedad por el de desolidarización, para no crear una oposición en un plano semántico amplio entre deshumanización y antropomorfismo, que se dan conjuntamente (p. 28).

El «Laberinto» de Aub es una casa de los espejos. Casa mágica, como la de Knossos, y en la que no hay más hilo de Ariadna que el recuerdo de una tragedia vivida, ni más minotauro que el toro de fuego de Viver, reliquia de los ritos solares de las antiguas civilizaciones mediterráneas (p. 415).

Naturalmente, el hombre Max Aub no se agota en el escritor conmocionado ante el espectáculo de la guerra, que pone un cerco insoslayable al grueso de su producción novelística. Obras como *Luis Alvarez Petreña* y *Jusep Torres Campanals* ilustran perfectamente la facilidad de Aub para tomar distancias respecto de sí mismo y analizar la figura del hombre que quiere trascenderse en una literatura desprovista de raíces, y a través de una mujer indiferente, su trasunto; y para crear un universo literario en el que las interferencias del mundo supuestamente objetivo se solapan inadvertidamente con la ficción creadora, que a fin de cuentas resulta indiscernible de esa otra ficción que llamamos realidad.—*JUAN LUIS LLACER (Doctor Federico Rubio, 52. MADRID).*

CONVOCATORIA DEL XII PREMIO DE POESIA "LEOPOLDO PANERO" CORRESPONDIENTE AL AÑO 1974

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por duodécima vez, el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1974, con arreglo a las siguientes

BASES:

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales e inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y currículum vitae.

5.ª Los trabajos mencionados en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1974 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Sr. Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria), Madrid-3, ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas bases y terminará a las doce horas del día 2 de diciembre de 1974.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Presidente del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1975, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de 50 ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y mencionea que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Presidente del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el Sr. Director de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1975, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el Sr. Jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las mismas.

Madrid, mayo 1974

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don .....

con residencia en .....

calle de ....., núm. .....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..... a partir del número ....., cuyo importe de ..... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de ..... de 197.....

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: .....

.....

(1) Táchese lo que no convenga.

CIECC-184/74 *

CONCURSO EN HOMENAJE A FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS EN EL QUINTO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

EL CONSEJO INTERAMERICANO PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA Y LA CULTURA

(Quinta reunión)

CONSIDERANDO:

Que este año se conmemora el medio milenio del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), misionero dominico, español, y obispo de Chiapas, México, llamado el Protector de los Indios o el Apóstol de las Indias por su apasionada e incansable defensa de los nativos del Nuevo Mundo;

Que su actuación empezó en Santo Domingo, donde fue ordenado sacerdote —Las Casas es el primer misacantano de América—, extendiéndose luego a Cuba, la región del Caribe y México;

Que abandonó el cargo de encomendero por considerarlo indigno y se convirtió en infatigable defensor de los indígenas, causando formidable oposición por parte de los intereses creados;

Que realizó numerosos viajes a España con objeto de conseguir modificaciones en la administración y mejoras favorables a los indios, haciendo ingentes esfuerzos para promover reformas en el sistema de encomiendas;

Que, aparte de su tenaz labor humanitaria y polémica en defensa de los indígenas, dejó dos obras escritas esenciales para el estudio de los primeros años de la conquista y la colonización españolas, incluyendo descripción de las tierras ocupadas y de su clima, así como de las costumbres de los nativos, a saber: *Historia general de las Indias* e *Historia apologética de las Indias* (inéditas hasta 1875 y 1909, respectivamente);

Que formuló en el siglo XVI, con su contemporáneo y compañero en la Orden de Santo Domingo, Fray Francisco de Vitoria —el eminente jurista y filósofo español, en cuyo pensamiento influyó—, conceptos sobre la libertad y la autodeterminación incorporados tanto en la ilustración del siglo XVIII como, en nuestros días, en la Carta de la Organización de los Estados Americanos, en lo que se refiere a la garantía de los derechos humanos;

Que Las Casas representa en esa época una de las más altas conciencias humanitarias de América,

RESUELVE:

1. Celebrar un concurso histórico sobre la personalidad y la obra de fray Bartolomé de las Casas, el «Protector de los Indios» en los primeros años de la colonización española, en el cual podrán participar no sólo ciudadanos de América, sino de todos los países del mundo.

---

* Resolución adoptada en la Quinta Reunión del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Santo Domingo, 26 de enero al 1 de febrero de 1974).

2. Aceptar el ofrecimiento de España de contribuir con 5.000 dólares a las finalidades de este concurso histórico.

3. Otorgar dos premios «OEA-España» de 5.000 dólares a los autores de las mejores obras que se presenten y editarlos con cargo a partida de mandatos del FEMCIECC. Ambos premios podrán excepcionalmente refundirse en uno solo de 10.000 dólares en el supuesto que se especifica en la base segunda.

4. Encomendar a la Secretaría General la organización del certamen, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia.

5. Realizar el concurso de acuerdo con las siguientes bases:

Primera. El objetivo del certamen es honrar la memoria de fray Bartolomé de las Casas con motivo del medio milenio de su nacimiento, premiando el estudio histórico que mejor desarrolle un tema relacionado con su vida y su obra, destacando la repercusión que ha tenido su labor misionera a través de los siglos, en el continente, en Europa y en otras partes del mundo.

Segunda. Los premios se otorgarán con un diploma, y consistirá cada uno en 5.000 dólares, y en la publicación de las obras por la Secretaría General, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia. Se obsequiará con 100 ejemplares de las ediciones a cada uno de los autores que conservarán la propiedad intelectual de sus obras, debiendo los países apoyar las reediciones correspondientes, con un gran tiraje y a precios populares. En caso de que el jurado estime que uno de los trabajos reúne méritos excepcionales, los dos premios podrán refundirse en uno solo de 10.000 dólares. El jurado calificador podrá conceder las menciones honoríficas que crea convenientes.

Tercera. Los trabajos presentados deberán ser inéditos y preparados especialmente para el concurso.

Cuarta. Los estudios podrán ser redactados en español, inglés, portugués o francés y deberán presentarse en seis copias cada uno, teniendo como extensión un mínimo de 250 y un máximo de 500 páginas, mecanografiadas en una sola cara a doble espacio y en papel tamaño carta (holandesa).

Quinta. Podrán participar en el concurso ciudadanos de los países de América y de otras partes del mundo.

Sexta. Cada concursante utilizará un seudónimo e indicará su nombre verdadero, nacionalidad y dirección en sobre sellado por separado, en cuyo exterior deberán figurar el título de la obra y el seudónimo correspondiente.

Séptima. El concurso estará abierto del 1 de julio de 1974 al 31 de diciembre de 1975.

Octava. Integrarán el jurado calificador cinco historiadores especializados en la obra de fray Bartolomé de las Casas, los cuales serán seleccionados por la Comisión Ejecutiva Permanente del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Uno de los miembros del jurado deberá ser ciudadano de la República Dominicana, otro de México, otro de España y los dos restantes de países miembros de la OEA. Los miembros del jurado no podrán participar en el certamen.

Novena. La Academia Dominicana de la Historia actuará como secretaría del concurso y el secretario de esa institución como secretario del jurado calificador, con derecho a voz pero sin voto.

Décima. La entrega del premio se realizará en abril de 1976 en una de las sesiones plenarias de la Asamblea General de la Organización de los Estados Americanos.

Undécima. Los originales de las obras, que no serán devueltos, deberán ser enviados en la forma que sigue: Concurso en homenaje a fray Bartolomé de las Casas, Academia Dominicana de la Historia, calle Mercedes, 50, Santo Domingo, República Dominicana.

Duodécima. El jurado calificador se reserva el derecho de declarar desiertos los premios establecidos en la base segunda si las obras sometidas no reúnen, a su juicio, las condiciones exigidas, o no alcanzan los niveles de calidad e investigación que reclama la índole del homenaje.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 0. EN VIDA, de Fernando Quiñones, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1963* (2.ª edición).

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de Joaé Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Núm. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971.*

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

Núm. 23. FORMALIDADES, de José Alberto Santiago. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1972.

Núm. 24. LOS CUATRO NOCTURNOS, de Ramón Pedrós. Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1973.

Núm. 25. CORONACION FURTIVA, de David Escobar, finalista 1973 (en prensa).

Núm. 26. APOCRIFO, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1973 (en prensa).

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

COLECCION NUEVO MUNDO
(Divulgacion)

ESCRITORES HISPANOAMERICANOS DE HOY

BAQUERO, Gastón

Madrid, 1961. 12×17,5 cm. Peso: 80 gramos. 128 pp. Rústica. Precio: 15 ptas.

EL ARCHIPIELAGO CANARIO Y LAS INDIAS OCCIDENTALES

BORGES, Analola

Madrid, 1969. 13×17,5 cm. Peso: 120 gramos. 96 pp. Rústica. Precio: 50 ptas.

EL NICARAGÜENSE

CUADRA, Pablo Antonio

Epílogo de José Coronel Urtecho.

Madrid, 1969. 13×17,5 cm. Peso: 210 gramos. 168 pp. Rústica. Precio: 100 ptas.

ITINERARIOS POR LAS COCINAS Y LAS BODEGAS DE CASTILLA

ESCOBAR, Julio

Quinta edición.

Libro declarado por el Ministerio de Información y Turismo de «Interés Turístico».

Madrid, 1968. 12×17,5 cm. Peso: 240 gramos. 260 pp. Rústica. Precio: 100 ptas.

BOSQUEJOS DE GEOGRAFIA AMERICANA

GONZALEZ RUIZ, Felipe

Madrid, 1961. 12×17,5 cm. Rústica. Dos tomos. Tomo I: 124 pp. Peso: 90 gramos. Precio: 15 ptas. Tomo II: 138 pp. Peso: 90 gramos. Precio: 15 ptas.

LA CREACION DEL HOMBRE EN LAS GRANDES RELIGIONES DE LA AMERICA PRECOLOMBINA

LAHOURCADE, Alicia Nidia

Madrid, 1970. 12,5×17,5 cm. Peso: 220 gramos. 200 pp. Rústica. Precio: 100 ptas.

LA NATIVIDAD EN LOS PREMIOS NOBEL DE HISPANOAMERICA Y OTROS ENSAYOS

OLIVER BELMAS, Antonio

Madrid, 1969. 12,5×17,5 cm. Peso: 220 gramos. 176 pp. Rústica. Precio: 100 ptas.

EL MAIZ: GRANO SAGRADO DE AMERICA

PORTAL, Marta

Prólogo de José Ibáñez Cerdá.

Madrid, 1970. 12,5×17,5 cm. Peso: 160 gramos. 144 pp. Rústica. Precio: 100 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

FLORA DE LA REAL EXPEDICION BOTANICA DEL NUEVO REINO DE GRANADA

LAMINAS DE MUTIS

Obra monumental publicada bajo los auspicios de los Gobiernos de España y de Colombia, en la que se reproducen por primera vez, a todo color, las preciadas láminas de la Expedición Botánica, realizada durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, bajo la dirección del sabio gaditano José Celestino Mutis.

Volúmenes publicados:

Tomo I: *La real expedición botánica del Nuevo Reino de Granada.*
Por E. Pérez Arbeláez, E. Alvarez López, L. Uribe U., E. Balguerías de Quesada, A. Sánchez Bella y F. de las Barras de Aragón. Prólogo de S. Rivas Goday.
Madrid, 1954. 54×36 cm. Con 42 láminas y numerosas ilustraciones. En tela. Peso: 4.800 gramos. Precio: 1.000 ptas. En cuero. Peso: 5.000 gramos. Precio: 1.050 ptas.

Tomo VII: *Orquideas (Microspermae Orchidaceae, I).*
Por Charles Schweinfurth, A. B., y Alvaro Fernández Pérez. Prólogo de Richard Evans Schultes.
Madrid, 1964. 54×36 cm. Con 53 láminas. En rama. Peso: 4.000 gramos. Precio: 2.300 ptas.
En tela. Peso: 5.100 gramos. Precio: 3.000 ptas.
En cuero. Peso: 5.200 gramos. Precio: 3.500 ptas.

Tomo VIII: *Orquideas (Microspermae Orchidaceae, II).*
Por Charles Schweinfurth, A. B., y Alvaro Fernández Pérez, O. F., F. L. S. Prólogo de Leslie A. Garay, Ph. D., F. L. S.
Madrid, 1970. 54 cm., con 55 láminas. Peso: 3.600 gramos. Precio (en rama): 3.000 ptas.

Tomo XXVII: *Pasofloráceas y begoniáceas.*
Por L. Uribe Uribe.
Madrid, 1956. 54×36 cm. Con 55 láminas. En rama. Peso: 4.050 gramos. Precio: 1.390 ptas.

Tomo XLIV: *Quinas.*
Por Fernando Fernández de Soto Morales y Enrique Pérez Arbeláez.
Madrid, 1958. 54×36 cm. Con 62 láminas. En rama. Peso: 5.375 gramos. Precio: 2.900 ptas.
En tela. Peso: 7.600 gramos. Precio: 3.200 ptas.
En cuero. Peso: 7.700 gramos. Precio: 3.300 ptas.

Tomo XXXI: *Melastomatáceas* (en prensa).

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

EDICIONES
CULTURA HISPANICA

COLECCION HISTORIA

LA AYUDA ESPAÑOLA EN LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA NORTEAMERICANA

THOMSON, Buchanan Parker

Madrid, 1967. 15,5×21,5 cm. Peso: 350 gramos. 212 pp. Rústica. Precio: 180 ptas.

DIARIO DE COLON (2.ª edición)
COLON, Cristóbal

Madrid, 1972. 17,5×12,5 cm. Peso: 270 gramos. 203 pp. Rústica. Precio: 100 ptas.

EL INCA GARCILASO Y OTROS ESTUDIOS GARCILASISTAS
MIRO QUESADA, Aurelio

Madrid, 1971. 18×24 cm. Peso: 1.000 gramos. 519 pp. Rústica. Precio: 325 ptas.

PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS
FERNANDEZ-SHAW, Carlos

Madrid, 1972. 17×24 cm. Peso: 1.200 gramos. 931 pp. Rústica. Con 51 mapas. Precio: 700 ptas.

UN ESCRITO DESCONOCIDO DE CRISTOBAL COLON: EL MEMORIAL DE LA MEJORADA
RUMEU DE ARMAS, Antonio

Madrid, 1972. 24×18 cm. Peso: 550 gramos. 116 pp. Rústica. Precio: 375 ptas.

RECOPILACION DE LAS LEYES DE LOS REYNOS DE LAS INDIAS
EDICION FACSIMILAR DE LA DE JULIAN DE PAREDES, 1681

Cuatro tomos.
Estudio preliminar de Juan Manzano.
Madrid, 1973. 21×31 cm. Peso: 2.100 gramos. 1.760 pp. Precio: 3.000 pesetas.

HERNANDO COLON, HISTORIADOR DEL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA
RUMEU DE ARMAS, Antonio

Madrid, 1973. 24×18,5 cm. Peso: 1.000 gramos. 454 pp. Precio: 400 pesetas.

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL
MARAVALL, José Antonio

Madrid, 1973. 21×15 cm. 503 pp. Precio: 400 ptas.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

Distribución de Publicaciones: Avda. de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

El boletín mensual *Documentación Iberoamericana* es la más completa fuente de información iberoamericana en su género, realizado con rigurosa técnica y una moderna clasificación.

Documentación Iberoamericana es un instrumento insustituible de consulta para el estudio de toda cuestión iberoamericana, ye sea política, económica, social, cultural, militar o religiosa.

Documentación Iberoamericana es una cita diaria para estadistas, economistas, escritores, hombres de negocios y profesionales en general.

Documentación Iberoamericana es una publicación —única en el idioma castellano y única para la región iberoamericana— que recoge mensualmente el acontecer, país por país, de toda Iberoamérica. Es un balance objetivo y decantado de todo cuanto interesa y significa en el inmenso universo de las noticias diarias.

Documentación Iberoamericana se distribuye a todo el mundo en fascículos mensuales.

Documentación Iberoamericana se ofrece también en volúmenes anuales encuadernados desde 1963.

ANUARIO IBEROAMERICANO

El *Anuario Iberoamericano* recoge los hechos o acontecimientos políticos, económicos, sociales, culturales, etc., de mayor realce y con perspectiva anuel, en cada uno de los países de Iberoamérica y en cada una da sus organizaciones internacionales.

El *Anuario Iberoamericano* reproduce los textos completos de los documentos —declareciones, resoluciones, actas finales, discursos, cartas pastorales colectivas, mensajes, leyes básicas, etc.— que tuvieron en el curso del año un impacto o un significado más señero en el acontecer contemporáneo de Iberoamérica.

El *Anuario Iberoamericano* se edita en volúmenes anuales y se distribuye en todo el mundo.

Documentación Iberoamericana ofrece los anuerios de 1962 en adelante.

Documentación Iberoamericana tiene en preparación, asimismo, volúmenes especiales de antecedentes —1492 a 1900 y 1901 a 1961— y de cuestiones agrarias.

Precios:

- DOCUMENTACION IBEROAMERICANA
  Suscripción anual, fascículos mensuales, cada año: España, 900 pesetas; Iberoamérica, 15 dólares USA (o equivalente); extranjero, 20 dólares USA (o equivelente).
- *VOLUMEN ANUAL ENCUADERNADO* desde enero de 1963, cada año: España, 1.000 pesetas; Iberoamérica, 17 dólares USA (o equivalente); extranjero, 22 dólares USA (o equivalente).
- ANUARIO IBEROAMERICANO
  Desde 1962, cada número: España, 200 pesetas; Iberoamérica, 3,5 dólares USA (o equivalente); extranjero, 4 dólares USA (o equivalenta).

Diríjase a:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Documentación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos. Madrid-3 (España).

BIBLIOTECA ROMANICA HISPANICA

Dirigida por Dámaso Alonso

SEGUNDO TRIMESTRE

NOVEDADES

E. CARACCIOLO TREJO:

La poesía de Vicente Huidobro y la vanguardia.

JOSE LUIS MARTIN:

La narrativa de Vargas Llosa (Acercamiento estilístico).

ILSE NOLTING-HAUFF:

Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo.

ALLEN W. PHILLIPS:

Temas del modernismo hispánico y otros estudios.

MARINA MAYORAL:

La poesía de Rosalía de Castro. Prólogo de Rafael Lapesa.

MANUEL MANTERO:

Los derechos del hombre en la poesía hispánica contemporánea.

CONCHA ZARDOYA:

Poesía española del siglo XX, 4 vols.

JOAQUIN CASALDUERO:

Cántico de Jorge Guillén.

DANIEL DEVOTO:

Textos y contextos (estudios sobre la tradición).

EDITORIAL GREDOS, S. A.

Sánchez Pacheco, 83. MADRID-2 (España)

Teléfonos 415 68 36 - 415 74 08 - 415 74 12

siglo veintiuno de españa editores s.a.

HISTORIA DE EUROPA SIGLO XXI

Emilio Rubín, 7. MADRID 33. Tel. 200 97 53

UN ACONTECIMIENTO LITERARIO

El recurso del método, la última novela de Alejo CARPENTIER. El personaje central de esta nueva obra de Alejo Carpentier, que viene a sumarse al ciclo de sus novelas americanas «de lo real maravilloso», es un «tirano ilustrado». El personaje construido por Alejo Carpentier es, en realidad, un *montaje* de elementos que caracterizaron numerosas dictaduras latinoamericanas del pasado y del presente, tan fielmente incorporados al *retrato-robot* que todo buen conocedor de la historia de América podría señalar su procedencia. Este Primer Magistrado había instaurado también un *método* de gobierno cuyos *recursos*, multiplicados al infinito, son los que siguen rigiendo hoy la vida política de muchas naciones latinoamericanas.

De ahí el título de *El recurso del método* dado a esta novela que se desarrolla *en el ámbito continental* que viene a ser una *summa* geográfica del menos cartesiano de los mundos posibles.

EDITORIAL TECNOS

O'Donnell, 27. Tel. 226 29 23. MADRID-9

Brusi, 46. Tel. 227 47 37. BARCELONA-6

Eduardo BASTOS NOREÑA: *Agricultura socializada*. Experiencias actuales en Israel, Yugoslavia, Argelia, Italia y España. Prefacio de Henri Bartoli. 368 pp. 540 ptas. Mucho más interesante que cualquier lucubración ética, política o teórica sobre las posibilidades de la autogestión o de la cooperativa para resolver nuestros problemas de reforma del latifundio y minifundio, es el análisis concienzudo de las experiencias que se han practicado en países de un nivel de desarrollo equivalente al nuestro. Problemas tan delicados como la desconcentración de la propiedad, la coparticipación en la gestión, de un cambio de las estructuras agrícolas a fondo, no se pueden abordar con sinceridad sin un estudio previo, serio y honesto de las soluciones que otros les han dado.

José A. MORENO: *El pueblo en armas*. Revolución en Santo Domingo. 200 pp. 240 ptas. El autor, profesor de Sociología en la Universidad de Pittsburgh, estaba en Santo Domingo haciendo un estudio, cuando estalló el movimiento de abril de 1965. Como observador de excepción, relata la vida diaria en la zona rebelde donde él vivió. Como sociólogo, hace un análisis de los grupos revolucionarios, con sus antecedentes, sus personalidades, sus ideologías, y plantea los procesos sociales que produjeron la cohesión de los diferentes sectores frente al enemigo común.

EDICIONES JUCAR
Chantada, 7. Madrid-29

Colección
LA VELA LATINA

AMERICO CASTRO: *Españoles al margen.*
CLARIN: *Obra olvidada.*
GEORGES HUGNET: *La aventura dada.*
MICHEL BARBA: *Los ejecutivos.*
CLAUDIO SANCHEZ-ALBORNOZ: *Historia y libertad.*
EDUARDO BLANCO-AMOR: *La parranda.*
JOSE LEZAMA LIMA: *La cantidad hechizada.*
JOSE BERGAMIN: *La importancia del demonio.*
FRANCISCO UMBRAL: *Crónicas antiparlamentarias.*
THOMAS MANN: *Travesía marítima con Don Quijote.*
CASTELAO: *Nós.*
JOSE MARTIN-ARTAJO: *Prosas atroces.*
EDUARDO TIJERAS: *Antología de cronistas de Indias.*
JEAN ROSTAND: *Bestiario de amor.*
JULIO CARO BAROJA: *Historias de la España antigua.*

HORA H

ENSAYOS Y DOCUMENTOS

TRES CLASICOS

Historia de la civilización ibérica, J. P. de Oliveira Martins. Prólogo, J. Antonio Maravall. 160 ptas.

La razón en la historia, G. W. F. Hegel. Introducción, Antonio Truyol. 160 ptas.

Inéditos sobre la revolución, Alexis de Tocqueville. Introducción, Dalmacio Negro. 120 ptas.

ULTIMAS NOVEDADES

Historia de la arquitectura occidental. I. De Grecia al Islam, Fernando Chueca Goitia (volumen especial con 200 ilustraciones). 300 ptas.

La droga, problema de nuestro tiempo, Francisco Guerra, Hiram R. Haggett, Pedro de Vicente Monjo, Javier Sáez de Piapaon, Klaus Thomas, Hugo Solms, Juan Rof Carballo, Primitivo de la Quintana y Pedro Laín Entralgo. 120 ptas.

El pensamiento político de Julián Besteiro, Andrés Saborit. 160 ptas.

Justicia social internacional y nacionalismo latinoamericano, Rafael Caldera. 90 ptas.

Azorín y Francia, James H. Abbot. Prólogo, Julián Marías. 120 ptas.

SEMINARIOS Y EDICIONES
San Lucas, 21 - Madrid-4 - Teléf. 419 54 89

NOVEDADES SEIX BARRAL

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

SERIE MAYOR

Jorge GUILLEN: *Cántico.*
Artur LUNDKVIST: *Agadir.*

BIBLIOTECA BREVE

Francisco AYALA: *La Novela: Galdós y Unamuno.*
Francisco AYALA: *Cervantes y Quevedo.*
José HIERRO: *Cuanto sé de mí.*
Octavio PAZ: *Los hijos del limo.*

BIBLIOTECA BREVE DE BOLSILLO

LIBROS DE ENLACE

Luis ZAPATA OLIVELLA: *En Chimá nace un santo.*

Solicite información a:
EDITORIAL SEIX BARRAL, S. A.
Provenza, 219. Barcelona (8)
Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid (4)

---

ediciones ARIEL

presenta su colección:

DIRECTOR: FRANCISCO RICO

Historia de la literatura española. Dirigida por R. O. Jones. Edición castellana al cuidado de José Carlos Mainer.

Tomo I: *La Edad Media*, de A. D. Deyermond, 419 pp., 300 ptas.
Tomo IV: *El siglo XVIII*, de N. Glendinning, 236 pp., 200 ptas.
Tomo V: *El siglo XIX*, de D. L. Shaw, 296 pp., 250 ptas.

Historia y poesía en torno al Cantar del Mio Cid, de Jules Horrent, 396 pp., 300 ptas.

Los poetas en sus versos. De Jorge Manrique a García Lorca, de Tomás Navarro Tomás, 387 pp., 300 ptas.

Biblioteca breve. Ciencias humanas. Biblioteca formentor. Nueva narrativa hispánica. Testimonio. Series ilustradas de historia del arte y de ciencias naturales. Cartografía.

EDITORIAL ARIEL, S. A.
Provenza, 219. Barcelona-8
Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4

EDICIONES DEMOFILO

Puerto de Maspalomas, 12 - 1.° 5.°
MADRID - 29
Teléf. 201 50 50

COLECCION: ¿LLEGAREMOS PRONTO A SEVILLA?

COLECCION DE CANTES FLAMENCOS RECOGIDOS Y ANOTADOS POR ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ, «DEMOFILO»

DE PROXIMA APARICION:

Pepe el de la Matrona: Recuerdos de un cantaor sevillano.

Las mil y una historias de Pericón de Cádiz.

«Quejío».

Para una historiografía flamenca y otros ensayos, por Anselmo GONZALEZ CLIMENT.

Obra flamenca (escritos en prensa), de Ricardo MOLINA.

BARRAL EDITORES

Balmes, 159 - Teléfonos 218 76 62 - 218 76 66
Barcelona-8

EN LITERATURA EXTRANJERA: Patrick White: *Las esferas del Mandala.*
EN NARRATIVA ESPAÑOLA: Ana María Moix: *Walter, ¿por qué te fuiste?*
EN NARRATIVA LATINO-AMERICANA: Jorge Edwards: *Persona non grata.*
EN ESTUDIOS LITERARIOS: F. R. Leavis: *D. H. Lawrence.*
EN ENSAYO LITERARIO: George Steiner: *Extraterritorial.*
EN EDUCACION: Ivan Illich: *La sociedad desescolarizada.*
EN ARTE: Jan Bialostocky: *Estilo e Iconografía.*
EN POESIA: Alvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero.* Poesía 1948-1970.

Y en todos los campos de las artes y las ciencias del espíritu persiga a BARRAL EDITORES, S. A.

DISTRIBUCIONES DE ENLACE, S. L. - BAILEN, 18 - BARCELONA-10

EDITORIAL LUMEN

AVDA. DEL HOSPITAL MILITAR, 52 - TEL. 214 52 72

BARCELONA-6

COLECCION PALABRA EN EL TIEMPO

Melodrama o la increada conciencia de la raza, Terenci Moix. Un análisis despiadado de la actual burguesía catalana, con el ánimo escandaloso y polémico que caracteriza el mejor Moix.

Mensajes icónicos en la cultura de masas, Ramón Gubern. Ensayo sobre los medios de comunicación de masas visuales, sus secretos contenidos, su influencia, sus orígenes y consecuencias.

El benefactor, Susan Sontag. La novela más importante de Susan Sontag, la personalidad femenina más lúcida de las letras contemporáneas.

PALABRA E IMAGEN

Arranz Bravo-Bartolozzi: Fiesta de la confusión, Carmen Casas y Ramón Barnils. Los dos pintores más revulsivos de la moderna pintura española, discutidos por sus amigos, psiquiatras, enemigos y público.

PALABRA MENOR

Niñas, de Lewis Carroll. Las fotografías de niñas que Lewis Carroll realizara y revelan los aspectos más secretos de su personalidad, junto a los textos que les dedicara.

TUSQUETS EDITOR

ROSELLON, 285, 2.º - Teléfono 257 48 40 - BARCELONA-9

CUADERNOS MARGINALES

Surrealismo frente a realismo socialista, de André Breton y Louis Aragon.

Edición a cargo de Oscar Tusquets. El arte libre y revolucionario frente al arte codificado y «popular»; polémica que sostuvieron Breton y Aragon, y vigente aún hoy.

El orden del discurso, de Michel Foucault. Conferencia pronunciada por Foucault con motivo de su entrada en el Collège de France. Punto de partida de todos sus trabajos posteriores.

Los días están contados, de Juan Gil-Albert. Dos relatos y dos ensayos autobiográficos que demuestran la capacidad de distanciación y la libertad de espíritu de su autor.

Versiones del surrealismo, de César Moro. Edición a cargo de Julio Ortega. Por primera vez reunidos en un libro, De Chirico, Arp, Duchamps, Dalí, Péret, Reverdy, Breton..., traducidos y presentados por César Moro.

EDITORIAL ANAGRAMA

CALLE DE LA CRUZ, 44 - TEL. 203 76 52

BARCELONA-17

Xavier RUBERT DE VENTOS: *La estética y sus herejías.* Premio Anagrama de Ensayo 1973.

William SHAKESPEARE: *The sonnets-Sonetos de amor.* Edición bilingüe a cargo de Agustín García Calvo.

Guy ROSOLATO: *Ensayos sobre lo simbólico.*

STENDHAL: *Recuerdos de egotismo.*

TAURUS

EDICIONES

PLAZA DEL MARQUES DE SALAMANCA, 7

TELEFONOS: 275 84 48* 275 79 60

APARTADOS: 10.161

MADRID (6)

EL ESCRITOR Y LA CRITICA:

Ed. de DOUGLAS M. ROGERS: *Benito Pérez Galdós.*
Ed. de ILDEFONSO MANUEL GIL: *Federico García Lorca.*
Ed. de RICARDO GULLON y ALLEN W. PHILIPS: *Antonio Machado.*
JUAN IGNACIO FERRERAS: *La novela por entregas* (1840-1900).
Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830).
AMERICO CASTRO: *Sobre el nombre y el quién de los españoles.*

alianza editorial, s.a.

El libro de bolsillo, 520

PROSA MODERNISTA HISPANOAMERICANA
ANTOLOGIA

Selección, prólogo y notas biobibliográficas de Roberto Yahni.

192 págs.

Una muestra excelente del modernismo en los textos de:

JOSE MARTI
MANUEL GUTIERREZ NAJERA
JULIAN DEL CASAL
JOSE ASUNCION SILVA
RUBEN DARIO
LUIS G. URBINA
DARIO HERRERA
JOSE ENRIQUE RODO
MANUEL DIAZ RODRIGUEZ
ANGEL DE ESTRADA
CLEMENTE PALMA
ENRIQUE GOMEZ CARRILLO
RAFAEL AREVALO MARTINEZ
ELOY FARINA NUÑEZ
PEDRO PRADO

ALIANZA EDITORIAL, S. A.
Milán, 38 — Madrid - 33

clásicos castalia

LIBROS DE BOLSILLO

Colección fundada por don Antonio Rodríguez-Moñino
Dirigida por don Fernando Lázaro Carreter

Una colección de clásicos antiguos, modernos y contemporáneos en tamaño de bolsillo (10,5×18 cm.). Introducción biográfica y crítica

Selecciones bibliográficas, notas, índices e ilustraciones

Volumen sencillo ... 80 pts. *** Volumen intermedio. 100 pts.**
**** Volumen doble ..... 120 pts.** ***** Volumen especial ... 150 pts.**

54. DIEGO DE SAN PEDRO: *Arnalte y Lucenda. Sermón.* Ed. Keith Whinnom.
*** 55. LOPE DE VEGA: *El peregrino en su patria.* Ed. Juan B. Avalle-Arce.
56. MANUEL ALTOLAGUIRRE: *Las islas invitadas.* Ed. Margarita Smerdou Altolaguirre.
57. MIGUEL DE CERVANTES: *El viaje del Parnaso.* Ed. Vicente Gaos.
* 59. AZORIN: *Los pueblos.* Ed. José María Valverde.

LITERATURA Y SOCIEDAD

Andrés Amorós, René Andioc, Max Aub, Antonio Buero Vallejo, Jean-François Botrel, José Luis Cano, Gabriel Celaya, Maxime Chevalier, Alfonso Grosso, José Carlos Mainer, Rafael Pérez de la Dehesa, Serge Salaün, Noël Salomon, Jean Sentaurens y Francisco Ynduráin.

Creación y público en la literatura española, 276 pp. 11 × 18 cm. Rústica: 190 ptas.

THEORIA CASTALIA

Emilio Alarcos, Dámaso Alonso, Manuel Alvar, Andrés Amorós, Rosa Bobes, Juan Benet, Gustavo Bueno, Buero Vallejo, Eugenio de Bustos, Camilo José Cela, Fernando Chueca, Miguel Delibes, Elías Díaz, G. Díaz-Plaja, M. Fraga Iribarne, Gloria Fuentes, Joan Fuster, P. Laín Entralgo, Rafael Lapesa, F. Lázaro Carreter, Julián Marías, Amando de Miguel, José Monleón, E. Moreno Báez, José María Pemán, Francisco Rico, Leonardo Romero, Juan Manuel Rozas, Tierno Galván, J. Luis Varela, Francisco Ynduráin, A. Zamora Vicente.

Literatura y educación, 344 pp. 13,5×19 cm. Rústica: 290 ptas.

Bennison Gray: *El estilo, el problema y su solución,* 172 pp. 13-5×19 centímetros. Rústica: 170 ptas.

SERIE BIBLIOGRAFICA

Antonio Rodríguez-Moñino: *Manual de cancioneros y romanceros,* I y II (siglo XVI), tamaño 18 × 27 cm. Tela: 4.900 ptas.

EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 — MADRID - 10 — Teléfonos: 419 89 40 y 419 58 57

JOURNAL OF SPANISH STUDIES

TWENTIETH CENTURY

Editors: Vicente Cabrera and Luis González del Valle.

Editorial Advisory Council: Jaime Alazraki, Fernando Alegría, Robert L. Bancroft, Pedro Barreda Tomás, Mary Ann Beck, Harold L. Boudreau, Calvin Cannon, Rodolfo Cardona, Homero Castillo, Robert L. Coon, Ernesto Guerra Da Cal, Andrew P. Debicki, Evelio Echevarría, Kathleen M. Glenn, Antolín González-del-Valle, Sumner Greenfield, Paul Ilie, Leon Livingstone, Juan Loveluck, Barnett A. McClendon, George McMurray, José Otero, Anthony M. Pasquariello, Hugo Rodríguez-Alcalá, Ivan A. Schulman, and Mario J. Valdés.

Some Published and Forthcoming Articles: On Arrabal, Azorín, Donoso, Fuentes, García Pavón, Goytisolo, Gutiérrez Nájera, Hernández, Larreta, Lugones, A. Machado, Rulfo, Salazar Bondy, and Urbina.

Book Reviews: Beginning in 1975—volume 3, issue 1—the *Journal* will publish reviews of works dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The book reviews normally should be between 2 and 4 typewritten pages and may be written in English or Spanish. The original—with two copies—and return postage are requested. Book reviews, works to be reviewed and readers are welcome.

General Information: The *Journal* publishes scholarly articles dealing with the literatures of Spain and Spanish America in this century. The periodical appears three times annually (Spring, Fall, and Winter). Manuscripts are welcome. They should be between 12 and 25 typewritten pages and prepared in accordance with the *MLA Style Sheet*, all notes at the end. The original, an abstract, and two additional copies of both must be accompanied by return envelope and postage. Manuscripts may be written in English or Spanish.

Address: Direct all communications—manuscripts, subscriptions and advertisements—to:

Editors

Journal of Spanish Studies: Twentieth Century
Department of Modern Languages
Kansas State University
Eisenhower Hall
Manhattan, Kansas 66506, USA

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

*

PROXIMAMENTE:

LUIS S. GRANJEL: *La obra literaria de Manuel Bueno.*

GEORGE J. YOUNG: *Sede, los decadentistas y Bradomín.*

MARIA Z. EMBEITA: *Pío Baroja: una interpretación.*

ANDRES FRANCO: *El teatro de Baroja.*

ALFONSO M. GIL: *La muerte personal en la poesía de Miguel de Unamuno.*

ANTONIO ELIZALDE: *Azorín, Maeztu y el estreno de «Electra», de Pérez Galdós.*

E. INMAN FOX: *Una bibliografía anotada del periodismo de Ramiro de Maeztu.*

DIONISIO GAMALLO FIERRO: *Sobre Maeztu.*

PRECIO DEL NUM. 289-90
140 PESETAS

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO