Sección bibliográfica

UNA ANTOLOGIA DE BERTRAND RUSSELL

Cierta literatura piadosa gusta de pintar con tétricos acentos los finales, dramáticos y llenos de premonitorios castigos, de los grandes ateos y pecadores de este mundo. Papini, Tihamer Toth y el texto de religión que tuve la fortuna de estudiar en mi bachillerato condescendieron a bastantes páginas de este género; Sade le inventó su necesaria contrapartida en el rayo que fulminó a la virtuosa Justina. La agonía de Voltaire, de la que conozco varias versiones sin más lazo común que el ser terroríficas y el ser falsas, era uno de los *morceaux de choix* de esta desdichada hagiografía; no hubieran podido incluir en ningún caso, en su recensión de protervos estertores, a Bertrand Russell. Pocas vidas y pocas muertes más colmadas de las satisfacciones —siempre dudosas, claro está— terrenales que las de este insigne ateo y antirreligioso: su vida fue larga, fecunda, rica en amores y en luchas, en honores intelectuales, en el aprecio y la admiración de millones de hombres de todos los continentes: vivió noventa y ocho años sin declinar perceptible de sus facultades y de su vitalidad; murió en su sueño, durante la noche llena de proyectos, sin los penares de la enfermedad. Naturalmente, nada de esto nos obliga a pensar que fuera dichoso, pero desmiente a quienes buscan conclusiones moralizantes en las inevitables zozobras de la vida y en las irremediables angustias de la muerte.

La obra de Bertrand Russell fue verdaderamente inabarcable, según las modestas medidas de la capacidad normal de creación: practicó los rigores de la lógica y la matemática, las abstracciones de la filosofía, la historia, la sociología, el eudemonismo, la crítica de la religión y de las costumbres establecidas, la política teórica y aplicada, el pacifismo militante, la parábola y el humorismo... Evidentemente, sus contribuciones a todos estos campos no fueron igualmente decisivas, pero en casi todos ellos dejaron una huella notable y en algunos —lógica, pacifismo— su contribución es de las más notables que la historia de la civilización occidental registra.

Esta abundancia de intereses hace doble —o triple— la dificultad de la empresa que Fernanda Navarro acomete: realizar una «Antolo-

gía» de Russell. No puede pretenderse dar cuenta, ni siquiera medianamente suficiente, del pensamiento de Russell en todos sus aspectos en un volumen de cuatrocientas páginas, como éste (*), ni en varios. Fernanda Navarro opta, pues, por tomar una de las posibles perspectivas sobre el filósofo galés, aquella que ocupó la mayoría de sus trabajos en los veinte últimos años de su vida y dio a su figura el mayor relieve público: la de moralista y político. Los textos que selecciona para esta *Antología* pueden considerarse una exposición suficiente y bien escogida de las opiniones de Bertrand Russell sobre teoría del poder, formas de gobierno, posibilidades de un gobierno mundial, desarme, pacifismo, ética pública y privada, comportamiento sexual, responsabilidades del intelectual en nuestro tiempo... Las doctrinas de Russell sobre estos puntos, como antes he apuntado, no tienen la decisiva originalidad de sus trabajos en lógica de las matemáticas y en la inauguración de notaciones revolucionarias en lógica formal; Russell es un liberal decimonónico de gran inteligencia y flexibilidad, tremendamente inglés, con un *common sense* a prueba de bomba —¡nunca mejor dicho!—, sin especiales conocimientos de economía o psicoanálisis, pero con gran versatilidad para escribir sobre temas que comúnmente los requerían. No se deja detener —y hace muy bien— por los habituales dicterios de los especialistas, que desdeñan o desaconsejan cualquier opinión sobre el mundo y la vida que no vaya avalada por un título en la materia correspondiente, convenientemente fragmentada en subsecciones que hagan imposible, según conviene, una crítica a la totalidad y una decisión a escala realmente decisiva. Russell quiere intervenir y dar su opinión antes de tener *todas las cartas en la mano,* espera que demoraría indefinidamente su intervención; se compartan o no sus opiniones, la vocación radical de su toma de postura, secundada por su valor personal en la intervención al servicio de sus ideas, merece todo respeto.

Es evidente, como señala con tino Luis Villoro en su prólogo a la antología, que tiende a considerar como fundamentales las motivaciones psicológicas en los conflictos internacionales y en la génesis de las costumbres sociales, ignorando o menospreciando aquellas causas históricas o inconscientes que subyacen y determinan el lúcido examen de la conducta privada; a veces Russell parece incapaz de imaginar que alguien actúe por otro motivo que por su libre voluntad de hacer eso y no otra cosa: de aquí su convicción de que una adecuada educación de la gente la haría elegir lo más razonable y bueno. Pese a lo que se diga, Russell no es un pesimista, sino todo

(*) Bertrand Russell: *Antología*. Selección de Fernanda Navarro, Siglo XXI, 1972.

lo contrario; sus escritos son mucho más afirmativos que negativos en sus conclusiones, lo cual no deja de ser una de sus mayores debilidades: creyó en la pedagogía, empleó sin rebozo ni pudor la palabra «felicidad», supuso que persuadir a los gobernantes de cambiar de manera de pensar, individualmente, podría ser un medio eficaz de modificar el orden del mundo. Lúcido para desmitificar las instituciones reinantes, nunca advirtió que *el individuo* es una institución como cualquier otra, una de las que más decididamente colaboran al mantenimiento del orden represivo.

Si se comparan sus escritos con los de algunos de sus contemporáneos —Heidegger, Adorno, Sartre, Camus, Bataille, etc.—, su estilo y el alcance de sus análisis parecen sumamente *superficiales;* en cambio, en el ámbito anglosajón su figura sigue siendo la cota más alta —quiero decir, más profunda— que el sentido común puede alcanzar en la interpretación del mundo. Quizá la superficialidad no sea un argumento en contra suya; su permanente veta de humor le permitió no caer en ese *esprit du serieux* que desvirtúa las opiniones más interesantes, mientras que la generalidad de sus juicios impidió su asimilación por las *especializaciones establecidas* y dio a numerosas personas la posibilidad de aprender a leer entre las líneas de esos grandes discursos. Su oposición a los totalitarismos, a los fanatismos, a la explotación, su convicción de que la revolución política no es cambiar de gobierno, sino de forma de vida, pueden ser opciones optimistas, pero resultan indudablemente simpáticas.

Se cierra esta *Antología* con unos fragmentos de la *Autobiografía* que Russell publicó en los últimos años de su vida. Quizá no pueda hacerse mayor elogio de él que decir que esta descripción de su vida es lo mejor de su obra; pocas aventuras hay tan apasionantes como esta confesión de uno de los más grandes intelectuales del siglo, que no puede dejar indiferente a ninguno de los que lo hemos compartido —mucho o poco— con él. Si alguien pudo decir, como Oscar Wilde, «he puesto mi talento en mi obra, pero todo mi genio en mi vida», ese fue, sin duda, Bertrand Russell.—*FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID-6).*

JUAN IGNACIO FERRERAS: *La novela por entregas.* Taurus Ediciones. Madrid, 1972.

La ingente producción de «novelas por entregas» registrada en la segunda mitad del siglo XIX constituye un dato de primera magnitud que ha sido, sin embargo, displicentemente evitado por la crítica. Sólo cuando la atención de los historiadores se ha dirigido a las capas bajas de la cultura, en las que parece buscarse como un rescoldo íntimo de la vida cotidiana, ha sido posible advertir la relevancia de la subliteratura en el proceso literario general. En cualquier caso, parece ya admitido que esas formas subliterarias juegan un papel clave. Así, por referencia a la novela por entregas, empieza a comprenderse su importancia como factor en la preparación del ambiente propicio que hace posible la gran narrativa *realista* de la Restauración, paralela y complementariamente con la escritura *costumbrista.* Ambos factores concurren a la rehabilitación de una prosa que no sólo se encuentra en desuso, sino que viene siendo puesta en duda por una crítica de orientación marcadamente preceptiva. Pero la «nxe», en particular, polariza de algún modo los diversos intentos narrativos de inspiración romántica e intención popular —desde la novela histórica a la llamada *democrática*—, creando un arte de masas que en cierto modo es usufructuario de todas esas influencias. El mayor logro del género es, en consecuencia, la consolidación de un extenso lectorado, de un público, o dicho en términos socioeconómicos, de un mercado relativamente estable y garantizado con el que en adelante es posible contar. La novela de la Restauración aprovechará esta plataforma que, a mi entender, es un elemento decisivo en la evolución cultural del país.

Juan Ignacio Ferreras ha estudiado el fenómeno atendiendo especialmente a este último aspecto. Para él, lo importante es «tratar de describir las mutuas intermediaciones de lo económico y de lo artístico en un solo objeto llamado novela por entregas», es decir, atender no sólo a los efectos del género sobre el mercado, sino a los de éste sobre el producto literario. Ferreras analiza las *mediaciones* que contribuyen a la *autodestrucción* de la novela, a la degradación de un género que depende estrechamente de factores extraliterarios e influencias exteriores. De este modo estudia dos series de *mediaciones* —«estructuras mediadoras» y «estructuras explicativas»— que contribuyen a describir el proceso de creación. En definitiva, el autor trata de explicar la paradójica condición de un género que viene determinado precisamente por la demanda, es decir, que

se rige estrechamente por las leyes de un mercado hasta el extremo de que el autor queda reducido a un mero instrumento mediador entre el gusto del público y la empresa que comercializa su satisfacción. En esta línea, Ferreras consigue sobre todo aportaciones de orden material, como son el ensayo de un censo general de autores y obras y el establecimiento de unas bases instrumentales para el tratamiento sociológico del tema, que estimo de gran utilidad, al margen de los reparos que ahora formularemos.

El mayor de ellos pudiera derivar de la deformación sociologista que induce a Ferreras a caracterizar con cierto simplismo algunas de sus *mediaciones.* Por ejemplo, la del público; Ferreras, en efecto, parece sentar que la «nxe» es un producto dirigido sobre todo a un lectorado proletario y predominantemente urbano que con sus gustos impone *temas* y *problemáticas* a un tipo de autor que puede considerarse como *especialista:* «la novela por entregas sólo tiene un autor que se llama lector... Pero ¿es esto posible, hasta el extremo rígido en que acaba la formulación de Ferreras? En primer lugar, sospecho que en el público de las «nxe» entraba, en medida mucho más amplia de lo que el autor supone, un coeficiente de lectores burgueses y, desde luego, un importante sector de la pequeño-burguesía urbana y aun rural, tal y como sucederá luego con el público entusiasta de los autores *realistas.* El *gusto* determinante, pues, no debería entenderse proletario, sino *popular,* en un amplio sentido, que es lo lógico. Pero, además, y fundamentalmente, está el hecho de que los autores, salvo excepciones que él mismo constata, son gente de la *clase media* y como tal se expresa. A mi entender, por eso, el ideario generalizado de la «nxe» es claramente pequeño-burgués y no, en cambio, proletario. Tomando todo esto en conjunto, cabe pensar que no está justificada, sino todo lo contrario, la prevención del autor frente a una terminología de sentido amplio como son las derivadas de *cultura popular* o *cultura de masas,* ambas expresamente rechazadas por Ferreras. Al contrario, sin embargo, estudiar la «nxe» como un producto específico de la *cultura de masas* facilitaría muchas explicaciones del orden, por ejemplo, de las obtenidas por Dwight Mac Donald.

Entre otras cosas, este procedimiento podría poner en claro el significado de los temas utilizados en la «nxe» a partir de las conclusiones sentadas por el propio Ferreras. ¿Qué significa, por ejemplo, el uso del tema *histórico* tan distinto en este género respecto de la novela histórica romántica propiamente dicha? ¿Qué significa la *aventura,* desde un punto de vista psicológico o social? ¿Qué supone la aparición en la narrativa de lo que Ferreras llama *dualismos,* es

decir, la introducción de unas problemáticas morales planteadas maniqueamente y resueltas de manera significativa con un criterio y un repertorio de soluciones más que medianamente morigeradas y conservadoras? (A estos efectos, la cuestión no varía frente a las soluciones de tipo *radical*, pues hay que suponer un mismo y confuso origen a ambos tipos de actitudes y, desde luego, un mismo alcance real al conservatismo de Pérez Escrich y al pretendido *socialismo* de Aygual de Izco, etc.)

En mi criterio, la «nxe» es un afortunado proyecto de *masscult*, posibilitado por unas condiciones sociales favorables (alfabetización, concentración obrera, etc.), pero, en definitiva, planteado como una operación influyente de amplios y variados sectores sociales por parte de unos autores que responden a un ideario, todo lo vago que se quiera, pero inequívocamente mesocrático. Justo por eso, el estudio de nuestro tema cobraría un decisivo relieve sociológico, contribuyendo a perfilar muchos detalles en la casi desconocida fisonomía íntima de la mentalidad social de la época, aclarando en qué medida no es válido deslindar con ligereza entre estratos muy delgados y hondos de la mentalidad social —entre pueblo urbano y pequeña-burguesía, por ejemplo—, precisando cómo la literatura es siempre un juego de ida y vuelta en el que las influencias (las mediaciones del autor) se resuelven casi siempre es simbiosis en vez de funcionar como flechas. La *operación* de los autores de «nxe» partía, indudablemente de ciertos condicionamientos impuestos por el gusto popular y era en cierta medida un eco muy reconocible de la boga *humanitarista* romántica e importada; pero también era, a mi manera de ver, un reflejo ideológico de las clases medias dirigido tanto al propio sector como a las zonas más sensibilizadas del pueblo. Lo cual prueba, quizá, que entre ambas latitudes de la mentalidad social no existían en la época diferencias fundamentales, dato que estimo precioso para entender muchas cosas en el desarrollo posterior del populismo y en el de la mentalidad proletaria propiamente dicha. El libro de Juan Ignacio Ferreras guarda incontables sugerencias a este propósito y será sin duda una base de obligada referencia para quien en adelante pretenda internarse en un terreno, tan sugestivo como hasta ahora abandonado, de nuestra literatura.—*JOSE ANTONIO GOMEZ MARIN (Miguel Arredondo, 3. MADRID-8).*

CARLOS PARIS: *Filosofía, Ciencia, Sociedad.* Siglo XXI de España Editores, S. A. Madrid, 1972, 186 pp.

Confieso que el libro de Carlos París me ha desconcertado un tanto. No hace mucho se produjo en España una famosa y sintomática polémica en torno a la función, método y, en definitiva, a la propia justificación de la filosofía en el mundo actual. Son muchos los aspectos y cuestiones que entraña el tema. Sin embargo, un punto necesario quedaba claro desde la cumbre contemporánea donde se ha desvencijado la ortodoxia apabullante de la escolástica: era ahora, más que nunca, cuando la filosofía debía encontrar los cauces por los que sube o baja, desde hace un par de décadas, la naturaleza específica de *su discurso.* La «simple» edificación de ese *discurso* era ya la *filosofía.* Que no esté claro el significado de este término —y menos en una introducción a un comentario—, al que están unidos varias connotaciones importantes, nos lo demuestra el hecho de que Carlos París, nacido en Bilbao en 1925, que ha sido catedrático desde 1951 en las Universidades de Santiago, Valencia y Autónoma de Madrid, lo usa como mero sinónimo de «ámbito», «campo», «materia específica», «disciplina».

Carlos París ha unido una serie de trabajos diversos entre sí bajo el título sugerente y ambiguo de *Filosofía, Ciencia, Sociedad.* Si debemos atenernos al libro, no nos son lícitas las preguntas que cuestionen no sólo la problemática relación de los tres términos (relación que muchos consideran improcedente o, cuando menos, antagónica), sino incluso el mismo significado último de cada uno de ellos por separado. Sin embargo, y si procuramos hacer abstracción de motivaciones más recientes, el autor consigue proporcionarnos un convencimiento paradójico: Filosofía y ciencia son conceptos que responden, dentro de su contraposición tradicional, a un planteamiento ya periclitado; por lo que, al perder aquélla sus contenidos tradicionales y siguiendo el deslumbramiento científico que restalla todavía en nuestro siglo, en el que *está instalado* Carlos París, la filosofía ha dejado de ser con toda magnanimidad la *esclava de la teología* para convertirse en *ancilla scientiae.* Esta toma de conciencia y de partido está en la base del libro que comentamos. Respecto al tercer término del título —*Sociedad*—, no hallamos en él más incidencia que la indicada por la suposición de que el científico o el pensador desarrollan su actividad en un hábitat determinado.

«Cuando contemplamos con envidia los resultados de la ciencia —escribe París—, impresionantes no ya por sus consecuencias tecnológicas, sino más aún por la satisfacción de apretar como fruto

del trabajo intelectual algo concreto y tangible, en lugar de agotarse en inacabables dialécticas verbales... Entonces se mira el filósofo en el espejo, y a veces ve en él la imagen de un ser desplazado de las verdaderas tareas humanas, de un superviviente de lejanas épocas geológicas, un ornitorrinco.» La afirmación, que corresponde evidentemente a una mentalidad científica (queremos decir, a un filósofo con mentalidad científica, que es otro modo de escolástica *a lo divino),* se ve exenta hoy de la expresividad que podía tener hace tan sólo —habla de España— seis u ocho años. Ahora, todavía, según el autor, al *filósofo honrado* no le queda más remedio que abandonar «como el cura que, después de una crisis, se seculariza para dar sentido a su vida y realizarse quizá con una íntima y profunda continuidad. Cambiar la piel. Y hacerse, si aún hay tiempo —siempre lo hay en la vida para empezar lo auténtico—, científico, hombre de acción (?), incluso poeta o artista (?), maestro que enseñe a leer, o sin solemnidades ganarse el pan como se pueda en honrada tarea cotidiana».

Vemos con claridad el ángulo *desde* el que escribe París, a veces con una gran carga de ingenuidad, que le hace concebir unívocamente el problema entre los dos términos debatidos. Así, en el primer capítulo —«El acto de reflexión filosófica en nuestra situación científica y social»—, tras definir a la filosofía como *el acto de reflexionar con libertad,* sin más, se lee que «la individualidad mediocre y frustrada puede refugiarse en la filosofía aparentando una genialidad con que no podría engañar en otros dominios». Este saber intuitivo lo poseían en la Europa de 1945 los propios discípulos de Husserl. ¿Había que repetírselo a los muchachos de Nanterre en mayo de 1968? Carlos París salva, sin embargo, la dificultad que entraña este planteamiento con la apertura de un camino justificativo para la filosofía: «Existe una última unidad entre ciencia y filosofía, a pesar de la aparente heterogeneidad de su modo de proceder en ciertos niveles... Unidad que triunfará..., considerando la dialéctica *ciencia-filosofía* —sobre el modelo *teoría-experiencia*— en un proceso siempre abierto. En él la filosofía asume el núcleo esencial de hipótesis teóricas propias de la ciencia en su más libre discusión, explicita la *iniciativa* filosófica que las anima, para contrastarlas con su rendimiento en la obra científica y proceder a su replanteamiento en el contexto total de la cultura. La unidad sería, pues, la de un diálogo, no la de una uniformación, que mutilaría a la misma ciencia.»

Son bastantes los puntos en que podríamos entrar en discusión con el autor. Y ello indica, además del enorme conjunto de materias que trata en este libro, que sus páginas están escritas siguiendo un

criterio personal (por encima de las constantes referencias a Ortega, Unamuno, Russell, *El mono desnudo,* Piaget, Teilhard, Rof Carballo o Wienes) y polémico, cosa que, como dicen los clásicos, es de agradecer en un mundo de medianías. Digamos, pues, por último, que el libro tiene siete capítulos enciclopédicos (por lo de enciclopedia esquemática) que llevan estos títulos: «El acto de reflexión filosófica en nuestra situación científica y social», «Russell: La ciencia y el método de su filosofía», «Teilhard de Chardin: Aspecto cosmológicos de su obra», «Razón y experiencia en la metodología de los modelos», «Racionalidad científica y apelación teológica en el ámbito de la ciencia natural», «Hacia una definición *actual* (el subrayado es mío) del hombre: Un animal proyectivo» y «Ocio y proyecto humano».—*RAMON PEDROS (Santa Hortensia, 11. MADRID-2).*

CIERTO VACIO SALVADO

En poesía quizá, más que en ningún otro género literario, «los árboles no dejan ver el bosque» hasta que no se produce una suficiente distancia de tiempo y perspectivas. Si, por añadidura, se trata de una época históricamente distorsionada y confusa la que ha de ponerse en la balanza, las dificultades de visión, selección y *pesaje* arrecian notablemente.

El autor de esta interesante antología, *La generación poética de 1936* (*), declara «no considerar admisible el planteamiento historicista a secas» (p. 15). Pero es evidente que lo ha tenido muy en cuenta, y que tal planteamiento es uno de los puntos de fuerza de su presente trabajo. «Yo, un niño de la guerra —escribe al final de su extenso prólogo—, sentí desde hace años la necesidad de acercarme despacio a la obra de estos hombres, protagonistas de un episodio histórico que los de mi generación presenciamos sólo como testigos» (p. 49).

Compilar, en un libro expresamente dedicado a ello, los nombres, la representatividad y el papel literario de los poetas españoles del 36, es establecer un eslabón que, por causas muy diversas y muy obvias algunas, se hallaba aún por realizar. Las banderías y presiones ideológicas que, de un modo u otro, marcaron la vida de todos estos hombres e incluso ultimaron o abreviaron la de alguno de ellos,

(*) Luis Jiménez Martos: *La generación poética de 1936.* Selecciones de Poesía Española. Plaza y Janés, S. A. Barcelona, 1972.

actuarían luego, intensa e indebidamente, sobre la diversa estimación atribuible a sus respectivas obras, en especial a lo largo de aquella segunda mitad de la década del cincuenta y primera del sesenta: un tiempo en el que no vestir el prescrito ropaje de la poesía denominada social —arrolladoramente impuesto entonces por sentimientos, ideas, sugestión o simple conveniencia— significaba, con pocas excepciones y sobre todo para los hombres del 36, quedar a un lado de la consideración selectiva o crítica. De ahí también que, como observa Jiménez Martos, las compilaciones de poesía española de nuestro siglo hayan saltado de los poetas «del 27» a los primeros grandes de los cuarenta.

Sin duda, la gran mayoría de los nombres del 36 comprendidos en estas páginas tenían realizada ya una labor poética en los años previos a la guerra civil española, labor que halló proyección y nuevos frutos —casi sin salvedad, los mejores frutos— en los tiempos posteriores a aquella sangrienta contienda. Pese a tal circunstancia, no parece muy plausible que, integrándolos como generalmente se ha hecho entre *los de antes* y *los de después* de la guerra, se haya privado a estos poetas de su tiempo histórico más cabal y real: el de la guerra misma, coincidente con el período álgido de su juventud. Por complejas y más bien dolorosas razones, las mismas inteligencias españolas de aquel tiempo —y no ya solamente los poetas— dieron o dan también en fomentar esa laguna, ese vacío, en abolir aquel tiempo tan inabolible como cualquier otro, tratando de sepultarlo psicológicamente en sus adentros. José Luis L. Aranguren ha escrito con gran tino, al respecto de la pertenencia a esa generación española y a las consiguientes confrontaciones: «Yo soy partidario de que se haga un uso pragmático operativo y no autodiferencial, sino con referencia a los demás; si uno tiene la desgracia de pertenecer a la generación de 1936, hace como si no perteneciera cuando se reflexiona sobre ella.»

Pues bien: en 417 páginas y por lo que atañe a un terreno cultural tan sensible y significativo como el de la poesía, Jiménez Martos, a treinta y tres años vista del *La guerra ha terminado,* acaba de cubrir el tan rehuido hueco. Difícil, como siempre, tasar *ex cátedra* si está de más aquel nombre o falta éste, así como si, de tal o cual poeta, no debieron incluirse o excluirse tales o cuales poemas. Pero no son discutibles, en este caso, el empeño, el compromiso y la conveniencia de este trabajo.

Cinco andaluces, a los que preside la figura del granadino Luis Rosales —los malagueños José Antonio Muñoz Rojas y Carlos Rodríguez Spiteri, y los gaditanos Juan Ruiz Peña y José Luis Cano—,

suman la cuenta del ancho Sur en la antología de Jiménez Martos; Levante, con el nombre señero de Miguel Hernández en cabeza, está además representado por Carmen Conde y Juan Gil-Albert; Félix Ros, Fernando Gutiérrez, Guillermo Díaz-Plaja y Rafael Santos Torroella son los cuatro elegidos para diseñar el perfil poético del 36 en Cataluña. Las Vascongadas quedan representadas en exclusividad por Gabriel Celaya —¿inclusión polemizable?: el antólogo así lo prevé— y Aragón sólo por Ildefonso Manuel Gil. Las dilatadas Castillas cuentan, de las montañas del Norte a Despeñaperros, con los hermanos Panero, Juan y Leopoldo, leoneses; los escurialenses Luis Felipe Vivanco y Arturo Serrano-Plaja, los madrileños Enrique Azcoaga y Germán Bleiberg, el vallisoletano Francisco Pino, el soriano Dionisio Ridruejo, el conquense Federico Muelas y el valdepeñero Juan Alcaide Sánchez, cuyos primeros poemas nos fueron conocidos, en los primeros cincuenta, a través de la joven revista literaria *Platero,* de Cádiz; cierra el cómputo, por las Canarias, el tinerfeño Pedro García Cabrera.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 3. MADRID-20).*

LIBROS SOBRE CINE

JOSEPH GELMIS: *El director es la estrella.* Cinemateca Anagrama. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972; 430 pp.

No sabiendo apreciar el cine clásico norteamericano —«Desde hace tiempo, el cine era un medio de expresión de su director, en Europa. Pero Hollywood no ha empezado hasta ahora, y a regañadientes, a dar a los directores autoridad real» (p. 13)—, como todo crítico estadounidense que se estime, Joseph Gelmis, un estudioso del fenómeno cinematográfico no demasiado conocido, se sintió atraído en 1969, fecha de realización de las entrevistas que componen *El director es la estrella,* por esos nuevos realizadores que, salidos de no se sabe dónde y completamente distintos de sus antecesores, se habían lanzado a hacer cine y, salvando todo tipo de obstáculos, habían logrado hacerlo.

El resultado de este interés son las dieciséis entrevistas, con algunos de los más representativos miembros de este grupo de nuevos realizadores, que integran el libro. Pero al estar hechas con una gran humildad y habilidad —«Lo que he tratado de hacer... son documentales de mis directores» (p. 10)— el entrevistador queda redu-

cido a un elemento activador de la especie de monólogo a cargo del entrevistado en que llega a convertirse la entrevista y pueden ir manando libremente las obsesiones de los dieciséis directores; y al ser estas obsesiones similares y repetitivas, el libro adquiere una unidad y una coherencia que normalmente no suelen tener las obras de este género.

Este todo coherente aparece dividido en tres partes, cada una de las cuales está a la vez subdividida en dos secciones, donde reúne, en «Los intrusos», a Jim McBride, Brian de Palma, Robert Downey, dentro del subgrupo «Más allá del *underground*», y Norman Mailer, Andy Warhol y John Cassavetes, bajo el título «Con su dinero y a su manera»; en «La experiencia europea», a Lindsay Anderson y Bernardo Bertolucci, como «Los independientes desaprovechados», y a Milos Forman y Roman Polanski, como «Las escuelas de cine socialistas»; para finalizar, en «Agentes libres dentro del sistema», con Roger Corman y Francis Ford Coppola, denominados «Directores de transición», y Arthur Penn, Richard Lester, Mike Nichols y Stanley Kubrick, clasificados «Los independientes con *músculo*». A través del cual, gracias al entusiasmo y la vitalidad que trasmiten los entrevistados, se va descubriendo que el cine es una extraña enfermedad y que aquellos que la padecen viven obsesionados por obtener el dinero necesario para hacer las películas que quieren y que para conseguirlo no dudan en destrozar sus propias vidas y las de aquellas personas que les rodean. Como dice Gelmis, en el último párrafo del prólogo (p. 27): «Sean cuales sean sus orígenes, sus edades o la estimación de la que disfrutan, los directores con personalidad tienen por lo menos una cosa en común: una necesidad casi obsesiva de hacer películas. Norman Mailer, después de haber perdido las grandes inversiones que realizó en sus dos primeras películas, estaba montando una tercera película cuando declaró: «La cuestión no está en ganarse la vida haciendo cine. La cuestión es participar en la experiencia, que es extraordinaria... Hacer cine es como el sexo. Empiezas a hacerlo, y luego te interesa mejorar cada vez más.»

Los únicos defectos achacables al libro son: el hecho de que la obsesión del entrevistador por los problemas de la formación cinematográfica le lleve a preguntar a cada entrevistado lo que para él pueda ser la mejor manera de llegar a la dirección; el que, al estar realizadas las entrevistas durante 1969, no se hable de *Glenn and Randa* (Jim McBride, 1970), *La strategia del ragno* («La estrategia de la araña», 1970), *Il conformista* (1970) y *Last Tango in Paris* (1972), las tres de Bernardo Bertolucci, *Taking off* (Milos Forman, 1970), *The Godfather* («El padrino», Francis Ford Coppola, 1972), películas todas

ellas claves respecto a las vidas de sus respectivos realizadores; y que, debido a una excesiva admiración por el grupo que denomina «Los independientes con *músculo*», o sea los consagrados, sus entrevistas sean más largas y, en el caso de Arthur Penn, Mike Nichols y Stanley Kubrick, casi pedantes; pero todos estos defectos son mínimos y quedan ampliamente salvados por el conjunto.

Con una muy cuidada traducción de Gustavo Pérez de Ayala, que reproduce fielmente la frescura del original, precedida cada entrevista por una breve presentación de cada director y por una cuidada filmografía, *El director es la estrella* no es un libro más en el cual se recopilan, como en tantas ocasiones, una serie de entrevistas, sino una obra imprescindible para, a través de la sinceridad de Jim McBride, la locura de Norman Mailer, el cinismo de Andy Warhol, la sabiduría de Bernardo Bertolucci, la tacañería de Roger Corman, el ansia de dinero de Francis Ford Coppola y la pedantería de Stanley Kubrick, saber lo que son los creadores de ese cine actual del que en nuestro país tan sólo conocemos su pálido reflejo.—*AUGUSTO M. TORRES.*

ALEXANDER WALKER: *El sacrificio del celuloide* (Aspectos del sexo en el cine). Cinemateca Anagrama. Editorial Anagrama, Barcelona, 1972; 269 pp.

Como acertadamente señala Alexander Walker en la página 12 del ajustado prólogo de su obra, mientras que el *western* y la «comedia musical» han sido, a lo largo de su historia y principalmente en estos últimos años, ampliamente estudiados, lo que él denomina «comedia sexual», más conocida como «comedia norteamericana», que es el tercer género cinematográfico creado por Estados Unidos y uno de los más característicos de su industria, es injustamente olvidado y en muy raras ocasiones ha sido objeto de un riguroso estudio.

Con *El sacrificio del celuloide,* Alexander Walker, crítico inglés no excesivamente conocido, se propone suplir este vacío. La idea, como indica en la página 9, se la sugirió Jean Cocteau al decir, durante el Festival de Cannes de 1959: «El cine ese templo del sexo, con sus diosas, sus guardianes y sus víctimas.» Sus propósitos son, por tanto, tres: «El primero es investigar la naturaleza de la sexualidad femenina tal como se manifiesta en la pantalla y en la perso-

nalidad de media docena larga de estrellas. El segundo es el de examinar cómo la presentación del sexo en la pantalla es controlada, y a veces frustrada, por los censores, que son los guardianes oficiales de la moral pública. El tercero es una especie de encuesta, a la limitada escala ofrecida por las *sex comedies* italianas y hollywoodienses, sobre la forma en que los protagonistas masculinos de la pantalla se han convertido en "víctimas" de la dominación femenina» (p. 9). Y, como tal, la obra aparece dividida en tres partes, «Las Diosas», «Los Guardianes» y «Las Víctimas».

En «Las Diosas», después de señalar cómo antes de 1910 los nombres de los actores no aparecían en las películas, describe el nacimiento de los departamentos de publicidad de actores y pasa a narrar la creación de la primera vampiresa, la actriz Theda Bara, dando una acertada versión de los comienzos del *start system* no como una imposición de las productoras, sino como algo que emanaba del público.

Indudablemente, la mejor parte de la obra es aquella en la cual estudia el proceso de creación de las más famosas «estrellas» del período «mudo», Gloria Swanson, Clara Bow y Mary Pickford, en la medida en que, en la actualidad, esa etapa es bastante mal conocida y sus películas son de interés. Desde las comedias de Cecil B. de Mille, creador de la personalidad cinematográfica de Gloria Swanson, entre las cuales destaca *Why Change Your Wife* («Por qué cambiar de esposa», 1920), con una aparente frivolidad que nunca llega a apartarse de la más estricta moral, que constituyen la parte más olvidada y mejor de su obra; pasando por la turbulenta y poco duradera Clara Bow, cuyo trabajo más representativo se encuentra en el excelente *It* («Ello», Clarence Badger, 1927); hasta llegar a la deslumbrante carrera de Mary Pickford, creada cinematográficamente por el realizador D. W. Griffith, pero que supo llegar a controlar personalmente su trabajo, con sus característicos rizos y sus célebres personajes de niña, que continuaba interpretando a los treinta años, abandonada y madre desesperada.

Aunque los capítulos dedicados, sucesivamente, al corto imperio de Mae West, máxima representante de lo grotesco, que no sólo supo crear su propia personalidad cinematográfica, sino que escribió y supervisó la mayoría de sus películas, destruido por la puritana censura de la época; a Marlene Dietrich, una de las «estrellas» más intelectuales de su momento, debido a sus estudios con Max Reinhardt y a la recreación que, a lo largo de sus películas en común, hizo con ella el genial Joseph von Sternberg, que al separarse de sus maestros se convirtió en un pálido reflejo de lo que anterior-

mente había sido; y a Greta Garbo que, con la ayuda, en sus comienzos, del realizador sueco Mauritz Stiller y, durante la casi totalidad de sus películas, del director de fotografía William Daniels, llegó a ser una de las máximas «estrellas» de la pantalla y una de las personalidades cinematográficas más desconsoladoras. Aunque estos capítulos tienen idéntico o mayor interés que los iniciales, carecen del atractivo que la novedad infunde a los anteriores, al ser tanto estas «estrellas» como sus películas mucho más conocidas.

En los últimos capítulos de esta primera parte, dedicados a las personalidades de Jean Harlow, Marilyn Monroe y Elizabeth Taylor, a pesar de seguir un procedimiento similar al utilizado en los anteriores, basado en una explicación de cómo la personalidad de las «estrellas» deriva, por una serie de transmutaciones, de la suya propia, el estudio baja en interés al, por un lado, ser fenómenos menos interesantes que los anteriores y, por otro, estar sus películas demasiado cercanas para adquirir el tono altamente mítico que tienen las de sus antecesoras.

En «Los Guardianes» hace un breve estudio, en cuanto se refiere únicamente a un período de diez años que, dado que el libro se escribió en 1966 y éstos son los inmediatamente anteriores, no alcanza las últimas y más rápidas variaciones, sobre la censura inglesa y norteamericana. La parte dedicada al funcionamiento de la censura en el Reino Unido queda, por sus características geográficas, fuera del contexto del libro, mientras que la dedicada a la norteamericana tiene un auténtico interés en cuanto conecta, aunque sólo en el limitado espacio de tiempo que abarca, con el resto de la obra. En ella, después de unas leves consideraciones sobre el Código de Producción, o Código Hays, pasa a examinar lo que significó la autorización de *The Pawnbroker* (Sidney Lumet, 1964) con un primer desnudo femenino y con la ruptura de lo que se pudiera llamar ley de las compensaciones morales en el desarrollo de la acción de la película, que desde que en 1930 comenzó a funcionar el Código de Producción siempre se había tenido en cuenta, por la cual cada acción contra la moral burguesa debía ser convenientemente castigada. Pero cubre un período demasiado corto y sólo estudia, por la fecha de su redacción, el comienzo de la gran apertura experimentada por la censura en el país en los últimos años.

«Las Víctimas» está constituida por un doble análisis, uno dedicado a Marcello Mastroiani, como protagonista de una serie de comedias italianas, pero que, como el centrado en la censura inglesa, se sale del contexto de la obra, y otro a un grupo de «comedias sexuales» producidas en su mayoría por «Universal» a comienzo de los

años sesenta —*Pillow Talk* («Confidencias a medianoche», Michael Gordon, 1959), *Lover Come Back* («Pijama para dos», Delbert Mann, 1961), *That Touch of Mink* («Suave como visón», Delbert Mann, 1962), *A Very Special Favor* («El favor», Michael Gordon, 1965), *How to Murder Your Wife* («Cómo matar a la propia esposa», Richard Quine, 1965), *Sex and the single girl* («La pícara soltera», Richar Quine, 1965), *Darling* («Apártate, cariño», Michael Gordon, 1963), *The Thrill of It All* («Su pequeña aventura», Norman Jewison, 1963), *Send Me No Flowers* («No me mandes flores», Norman Jewison, 1964), *Goodbye Charlie* («Adiós, Charlie», Vincente Minnelli, 1964)—. En este último se hace un completo e interesante análisis del comportamiento masculino y, por tanto, también femenino, en este amplio conjunto de películas.

Si la segunda y la tercera partes hubiesen tenido un planteamiento y un desarrollo similares a la primera, *El sacrificio del celuloide* hubiese cubierto plenamente los propósitos iniciales de Alexander Walker y la obra hubiese sido el estudio que la «comedia sexual» se merece; pero, falto de sus dos terceras partes, tal y como se presenta, su interés aparece reducido en idéntica medida.—*AUGUSTO MARTINEZ TORRES (Larra, 1. MADRID-4.)*

LECCION DE PICAROS

«¡... no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes! ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo, junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre pronta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos...»

CERVANTES: *La ilustre fregona*

«¡Qué linda cosa era y qué regalada! Sin dedal, hilo ni aguja, tenaza, martillo ni barrena ni otro algún instrumento más de una sola capacha, como los hermanos de Antón Martín —aunque no con su buena vida y recogimiento—, tenía oficio y beneficio. Era bocado sin hueso, lomo descargado, ocupación holgada y libre de todo género de pesadumbre.»

MATEO ALEMAN: *Guzmán de Alfarache.*

Dos obras de varia significación, publicadas recientemente por Gredos (1), confirman y prestigian una atención creciente hacia la novela picaresca. Su estudio se ha visto constantemente enredado en una vasta polémica, desde Chandler —a quien Parker culpa de los más graves prejuicios— hasta Bataillon, Américo Castro, Oldrich, Moreno Báez o Molho. La obra de Angel San Miguel —centrada en el complejísimo *Guzmán de Alfarache*— evidencia un afianzamiento cada vez más seguro de la intención moralizante como eje de toda la picaresca, o al menos de la más genuina. En este punto, la coincidencia con la tesis de Parker —cuya obra cita San Miguel en una sola ocasión y como de paso— resulta significativa (parece que el libro del español fue escrito sin conocimiento del de Parker, de ahí que únicamente lo cite en una nota posterior, subrayando la coincidente interpretación de Guzmán como *representativ of mankind* (representante de la humanidad) (cfr. p. 58, nota 47).

La imagen del pícaro —resueltamente frágil, puesto que no hay un tipo unánime— ha quedado más o menos estereotipada en unos cuantos rasgos: el pícaro es residuo de bajos fondos, sin oficio, criado de muchos amos, ingenioso ratero, desengañado, estoico, pesimista y burlón. La genealogía nada lucida alcanza cotas delirantes en el «Buscón, llamado Don Pablos»: su padre es ladrón, su madre, bruja; y su tío, verdugo. «Iba yo pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud, pues había menester tapar primero la poca de mis padres, y luego tener tanta, que me desconociesen por ella» (ob. cit., cap. IX). Y es el propio don Diego quien confiesa a Pablos —a quien no acaba de identificar—: «No lo creerá vuestra merced: su madre era hechicera, su padre ladrón y su tío verdugo.»

En esa dura vergüenza de la sangre —vanamente desmentida— se basó Américo Castro para explicar el origen de la novela picaresca, más allá de su evidente intención crítica, por una intención social de rebeldía resentida. Esa intención —fruto de un *nuevo clima moral y jurídico,* entre siervo y señor— ya estaba viva en algunos pasajes de *La Celestina:* «Dejaos morir sirviendo a ruines —dice la vieja irónica a sus criados— e hacé locuras en confianza de su defensión. Vedlos a ellos alegres e abrazados, e sus servidores con harta mengua degollados.» (José Antonio Maravall ha estudiado con precisión y rigor la crisis de finales del siglo XV y la consiguiente configuración social, moral y jurídica, en su libro *El mundo social de «La Celestina».* La descripción que hace Rojas de los «planos bajos» de la

(1) Alexander A. Parker: *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753).* Ed. Gredos. Madrid, 1971.

— Angel San Miguel: *Sentido y estructura del «Guzmán de Alfarache», de Mateo Alemán.* Ed. Gredos. Madrid, 1971.

sociedad parece confirmar la tesis de Castro.) «Cristianismo humanista o humanismo cristianizado —comenta el propio Castro— es lo que prepara los ánimos a la rebeldía, lo que hace erguirse al humilde, que dice *aquí estoy yo,* y se lanza a otear el panorama de su tiempo y a enjuiciarlo y a sentenciarlo ásperamente. Todos esos pastores, esos rústicos, esos criados de *La Celestina* que reniegan de sus señores, son antecedentes de Lázaro de Tormes, no sólo porque sean tipos inferiores, audaces y truhanescos, sino porque *son rebeldes, con conciencia de que tienen derecho a ser rebeldes,* porque se sienten en un nuevo clima moral y jurídico. Y ése es el sentido de las reprimendas al clero y a su vida antievangélica y desmesurada.» («Perspectiva de la novela picaresca», en *Semblanza y estudios españoles,* Princeton, N. J., 1956; pp. 90-91.)

Ultimamente Castro modificó su tesis atribuyendo la aparición de la picaresca —concretamente, el *Lazarillo*— al despecho agresivo de los conversos «al no verse protegidos por los principios humanos en que se fundaba el cristianismo adoptado por ellos». En la novela picaresca, prospera la idea de que la honra depende de la conducta personal, no del linaje ni de la opinión —plagada de prejuicios— del vulgo. Y justamente —señala Castro— «para los conversos, el confundir la honra con la opinión venía siendo la fuente de todos sus males». Contra esta tesis última —que matiza y hasta desdice la primera— arremete Parker en el libro que comentamos: «Para justificar este aserto aduce (Castro) que Mateo Alemán era de origen judío. Castro da por sentado igualmente que el autor del *Lazarillo de Tormes* debió de ser también un judío, aunque no hay prueba alguna de ello. Estas especulaciones no son solamente temerarias, sino que, además, no llevan a ninguna parte. No hay nada en el *Guzmán de Alfarache* que necesite ser explicado por el origen judío de su autor. Su pesimismo y desencanto ante la vida son los signos de la nueva época que se avecinaba» (p. 49).

¿Cuál es la tesis de Parker? En síntesis, ésta: «La característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia» (página 39). (El título original inglés —*Literature and the delinquent. The picarasque novel in Spain and Europe, 1599-1753,* Edinburhg, Scotland, 1967— debiera haber sido traducido literalmente, por ser más explícito y más ajustado a la intención original.) No obstante —y en estrecha relación con la apuntada— existe otra tesis fundamental: la intención moralizante como típica de la novela picaresca. La problemática se eriza desde el primer momento. El *Lazarillo de Tormes* queda en mero antecedente, pero no pertenece —según Parker— a la estricta novela picaresca precisamente porque en el *Lazarillo* falta

esa delincuencia específica. (Marcel Bataillon y —más recientemente— Royston O. Jones han sostenido idéntica tesis: El *Lazarillo* no es todavía novela picaresca, pero la anticipa en alguno de sus rasgos, por ejemplo en el carácter autobiográfico.)

A juicio de Parker, cuatro prejuicios básicos han impedido, hasta ahora, una valoración independiente y objetiva de la novela picaresca en cuanto a su origen, intención y estructura:

a) La picaresca surge en España en esa época —inicio de la decadencia— por coincidir en ella las condiciones socioeconómicas más apropiadas. (Parker arguye que esas condiciones —no descartables, por supuesto— se dieron coetáneamente en otras naciones europeas.)

b) La comicidad —que parece esencial a ese tipo de novela— se explica por su intención satírica, realista y mordaz, como reacción contra la literatura idealista. (Pero esa característica burla concierne también —e incluso más directamente— al *Quijote.)*

c) La sociedad retratada y criticada en la novela picaresca cobra un relieve mucho mayor que el de los propios protagonistas individuales.

d) Esas novelas —esencialmente festivas, espejos burlescos de un mundo de baja catadura— carecen de intención moralizadora, o, si la manifiestan, es pura hipocresía o convencionalismo o mero respeto al decoro social. (La tesis de Parker —eje del libro— es justamente la contraria.)

El primer prejuicio es casi general. Los otros tres proceden de Chandler. Frente a todos exhibe Parker una argumentación brillante, minuciosa y documentada. «Es más seguro —escribe— buscar pruebas... en la propia literatura sin tener que recurrir a la psicología nacional o a presentar explicaciones económicas o sociales, como el resentimiento de la minoría judía oprimida. El problema es esencialmente de tipo histórico literario» (p. 49).

«Mi punto de vista —resume Parker— es éste. El *Lazarillo* no es novela picaresca propiamente dicha, porque Lázaro no es pícaro. El primer pícaro literario bautizado así por los lectores es Guzmán de Alfarache. Su *vida* surge en la época de la Contrarreforma, hondamente influida por ella en cuanto a contenido y forma. Esto es un hecho histórico. Desde el punto de vista literario, podía ser fecunda o estéril, según los casos, la influencia de la Contrarreforma. El *Guzmán* no tiene mérito literario por nacer bajo el signo de Trento, sino por tener autor que poseía las dotes y la experiencia de la vida necesarias para escribir una novela significativa y original» («Prólogo a la traducción española» pp. 16-17). Después de confirmar que la picaresca literaria es creación española, subraya —como básicas— las

instancias sociales de una época reformista. Ahí es donde centra todo su empeño: «La insistencia en que la literatura tuviera que ser *verdadera* (para inculcar en los lectores un sentido de responsabilidad moral) —que se debían leer vidas de santos y de héroes históricos y no vidas de caballeros andantes fantásticos— ayudó a crear vidas *históricas* en forma de *autobiografías* sacadas de la *vida real*. La obsesión con el honor y el antihonor no es incompatible con los fines de una literatura ejemplar ni los excluye» (2).

Para Parker, únicamente *Guzmán de Alfarache* y *Vida del buscón* logran ingresar —como novelas picarescas— en un contexto de universalidad. Subraya con justicia la influencia decisiva de la picaresca española en el nacimiento del realismo francés e inglés. Destaca el *Gil Blas*, de Lesage —cuyas tres partes aparecieron en 1715, 1724 y 1735—, como la representación más destacada de la picaresca francesa (los críticos franceses consideran a Lesage como el creador de la novela costumbrista). En Inglaterra ocupa un papel análogo Defoe, con su *Moll Flanders*. *Simplicissimus*, de Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, es la primera novela picaresca no española (Parker la relaciona con *Estebanillo González;* en ambas existe idéntico escenario histórico —la guerra de los Treinta Años—; en ambas el protagonista es bufón de los comandantes del ejército y visita Rusia).

Me he detenido casi exclusivamente en el libro de Parker porque lo considero de una importancia capital para la investigación de la picaresca española. El libro de San Miguel evidencia —en su mismo título— un objetivo ambicioso y arduo: esclarecer el *sentido* y la *estructura* del *Guzmán de Alfarache*, libro difícil si los hay. La coincidencia con Parker —que ya señalé más arriba— no puede ser casual. Ambos ven la intención moral como clave de la picaresca —y del *Guzmán*, en concreto—. De ahí se puede deducir una cierta coherencia interpretativa que se está abriendo paso en el estudio de la picaresca y aun de la literatura en general. Me parece que es fruto

(2) Aquí alude Parker a la conocida teoría de Bataillon sobre honor-antihonor, basada en las controversias sobre los estatutos de limpieza en la España del Siglo de Oro. Seguramente constituía la conciencia de la persecución social con sus consecuentes tensiones la vivencia que impulsó a Alemán a escribir su larga novela, pero ensanchó esta conciencia del antihonor hasta abarcar una visión de la vida humana pesimista en cuanto al mundo, basada en las doctrinas teológicas del pecado original, libre albedrío, condenación y salvación. Desde este punto de vista el propósito aparente de Alemán se haría el problema de la delincuencia en los aspectos social, psicológico y moral, y no podría menos de enfocarlo según las condiciones sociales de su época. La delincuencia se asociaba con la infamia social y con la persecución, en donde entraba forzosamente la obsesión con el honor y antihonor peculiar a España. Pensar en la delincuencia era pensar en la *infamia*. Por consiguiente, cuando Quevedo se volvió al nuevo tipo literario de pícaro=delincuente, era natural que lo asociase con la herencia que llevaba inherente la infamia social; pero el modo de presentar esta infamia (el darse cuenta de los efectos psicológicos de ella) podía rebasar los límites estrechos de este antihonor y tener validez para la picardía en general» (ídem, página 20).

de una mayor atención al texto literario —que encierra en sí mismo numerosas claves socioeconómicas y culturales—. El pícaro Guzmán aparece como *atalaya de la vida humana,* centinela de lo bueno y de lo malo, lección y escarmiento. San Miguel ve una dualidad estructural —bajo la aparente maraña— que corresponde a la doble personalidad del pícaro —atraído por el bien y por el mal—. El desarrollo moral queda estructurado en tres momentos: el hombre todavía puro, el pícaro abominable y la posibilidad de salvación (que se confirma en la conversión final del galeote-narrador). He aquí dos libros de indudable valor que nos sitúan en el centro vivo del escarmiento, en la miseria y en la gloria de la «florida picardía».—*JOSE MARIA BERMEJO (Avda. del Manzanares, 20, 1.° A. MADRID-11).*

NUEVA POESIA CUBANA

1

Hemos asistido —parece que el máximo interés ha remitido un poco— a un entusiasmo, quizá desorbitado, por dos fenómenos literarios de decisiva importancia para las letras españolas contemporáneas. Me refiero a la llegada masiva de la nueva literatura hispanoamericana y a la vuelta de los escritores españoles que, también en tierras de América, habían pagado el tributo del exilio, de un exilio que se hacía largo e incomprensible para muchos, sobre todo entre las nuevas generaciones. Ambos fenómenos habían despertado gran interés y apasionada y viva polémica. Quizá no se habían digerido del todo adecuadamente. Hoy nos interesa, una vez más, el primero: la venida de esa otra literatura hispana del Nuevo Continente. Por fortuna, los límites se van perfilando, y el verdadero estado de la cuestión se está clarificando lo suficiente como para ver nítidamente sus perfiles y sus aristas, que también las hay. Y no ha contribuido poco a tal coyuntura la presencia en España —presencia humana y literaria— de escritores como García Márquez o Vargas Llosa, y la preocupación casi constante de la crítica por dilucidar adecuadamente los precisos rasgos de un hecho tan significativo como el que nos ocupa. Pero han sido, sin lugar a dudas, las confesiones de los propios interesados y las muestras difundidas, lo que ha ido dejando las cosas en su lugar. Hoy ya, me pa-

rece, se puede juzgar el problema, o la cuestión, o el tema, con notable objetividad, dejando a un lado ese apasionamiento extremista que siempre nos ha caracterizado, sobre todo en las lides literarias. Y esta claridad conseguida ha provocado más de una sorpresa. Algún «incondicional» ha habido que se ha sentido defraudado, mientras que algún «reventador», oficial u oficioso, se ha frotado golosamente las manos sin comprender bien el alcance de la cuestión.

La América Latina nos importa. Quizá haya sonado la hora de su protagonismo histórico y humano. Aquellos países en su joven y cálido despertar lo están comprendiendo así, y su actividad revolucionaria, su actitud individualista, ansiosa de libertad y de personalidad propia (esto ante todo) así parece dárnoslo a entender. Porque hacer esa revolución total que la América hispana persigue es conseguir, de una vez por todas, *su propia y particular fisonomía* externa e íntimamente. En el caso concreto de la literatura, donde podemos movernos con más comodidad y conocimiento de causa, no podemos prescindir nunca de esta consideración, puesto que no se trata de ligarse a una única servidumbre, sino desarrollarse en mil vertientes, aprovechando los mil y un «demonios» que, según Vargas Llosa, ponen en juego el mecanismo de la creación. Desde el momento en que el acto creador se somete a las directrices de cualquier credo, por muy revolucionario que éste sea, pierde su libertad y —por ende— su condición de tal acto revolucionario. Julio Cortázar dice, con singular acierto: «El error más grave que podríamos cometer en tanto que revolucionarios consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas» (1).

Me interesa dejar bien señalado lo que antecede al dirigirme a los posibles lectores de una antología poética que ha venido a remover, una vez más, ese encrespado mar que es el trasiego entre las literaturas hispanas de un lado y otro del Atlántico. Cuando nos enfrentamos con un libro como *Nueva poesía cubana* (2) nos interesa primordialmente estar bien implicados en este hecho arriesgado del intelectual creador en el contexto de una América Latina difícil y debatiéndose entre pujante e incómodos aconteceres. Más aún cuando la muestra es de literatura cubana, por ser Cuba —como lo es— el centro motor y protagonista de esta fuerza centrífuga que se extiende ávidamente por todas las Repúblicas del continente.

---

(1) Julio Cortázar: *Viaje alrededor de una mesa.* Triunfo, 1 de agosto de 1970, p. 11.

(2) José A. Goytisolo: *Nueva poesía cubana.* Ed. Península. Nueva Colección Ibérica Barcelona, 1970, 236 pp.

2

De la mano de José Agustín Goytisolo, uno de nuestros más significativos poetas actuales y también un eficaz y dedicado estudioso y traductor de la mejor poesía extranjera, accedemos al conocimiento de una nueva poesía, hermana de lengua, pero de muy singulares y personales características. Conocedor *in situ* de las circunstancias políticas, culturales y literarias que han condicionado la vida de Cuba en los últimos años de su historia (ha convivido allá con los escritores más característicos e interesantes del momento), Goytisolo ha tomado contacto y ha vivido esta poesía nueva y distinta. Y este conocimiento directo, profundo y entrañable, le ha valido para publicar un libro, como el presente, de indudable interés. Porque en él no sólo se recoge una amplia y muy enjundiosa muestra de la poesía nueva de Cuba, sino que se nos da, a manera de extenso prólogo-estudio, una apretada y muy completa visión de la evolución histórica de las letras cubanas desde los años inmediatamente anteriores a la Independencia. De entonces, sólo importa el hecho anecdóctico de una literatura cubana vinculada a la española, o de sabor popular, bien aprovechando una tradición autóctona y directa, bien culturizando la antecitada tradición. En verdad, interesa más —y la antología apunta primordialmente a este aspecto— la situación a partir de 1959. «El cambio político y social —escribe Goytisolo— implantado a partir del triunfo revolucionario cierra un período histórico y cultural en la isla. Salvo escasas excepciones, los escritores cubanos de todas las edades se adaptan o integran en la nueva situación.» Son poetas que, nacidos a partir de 1925, han vivido directa o indirectamente la difícil empresa de la revolución, y su proceso integrador en la vida de Cuba. Se agrupan en dos bloques generacionales, conocidos como la Primera y Segunda Promoción de la Revolución. Y si, por una parte, sus antecesores habían intentado una adaptación de la poesía cubana a las exigencias de las modas literarias: liquidar un modernismo que ya no servía «en un medio sociocultural revuelto e inseguro», como era el que siguió a la Independencia; si se había intentado, por otra parte, una asimilación de las tendencias europeas de vanguardia, ya entre los idealistas, ya entre los sociales de la Segunda Promoción de la Revolución, los poetas que forman parte de la recopilación y atención de Goytisolo, nos dice él mismo, «no solamente intentan evadirse de las dolorosas circunstancias de los años 40-59, sino que con su trabajo callado en un medio hostil señalan una oposición al triunfalismo fácil e imperante, a la retórica huera. El alma de todos ellos

fue el gran Lezama Lima, que además de barroco, difícil y fascinador poeta y ensayista y magistral novelista fue el fundador de una serie de revistas que agrupó a los mejores escritores de la época y que dio a conocer a los que hoy son jóvenes valores y también a lo mejor de la producción extranjera...» Me parece inútil ya destacar la fundamental importancia de Lezama, a quien, a través de la admiración que le tributan poetas como Heberto Padilla:

Hace algún tiempo
como un muchacho enfurecido frente a sus manos
atareadas
... ...
me detuve a la puerta de su casa
para gritar que no
para advertirle
que la refriega contra usted ya había comen-
zado
Usted observaba todo.
Imagino que no dejaba usted de fumar grandes
cigarros,
que continuaba usted escribiendo
entre los grandes humos.

vemos más admirado en su condición de hombre bonachón y sorprendente que en cuanto a poeta potestad a quien todos siguen, aunque algo de esto haya también.

Pero de las palabras de Goytisolo antes transcritas se desprende también uno de los rasgos más significativos de esta poesía cubana nueva y que me parece clave en el contexto de la nueva literatura de Hispanoamérica. Me refiero a ese deseo de evadirse de una circunstancia concreta, de una directriz premeditada, y desarrollar una labor personal, callada y eficiente frente a los cánones hasta el presente rituales. Estos poetas que surgen en los años posteriores a 1959 se plantean el hecho de escribir desde su propia vertiente, desde su particular disposición de ánimo, aunque no duden en ubicarse en un contexto social, político e histórico definido, que ellos comprenden, analizan y admiten, aunque su poesía es suya y no de esas circunstancias.

Los Escardó, Fernández Retamar, Fayad Jamis, Padilla..., y los más jóvenes, Miguel Barnet, David Fernández, Pérez Sarduy, Lina Feria y otros recogidos también en la presente selección, tratan de dar trascendentalismo a la poesía de la isla, apartándose de los excesos formalistas de las vanguardias que les habían precedido, aunque encontremos lógica la ferviente admiración por la incon-

gruencia entre escéptica y humana y hondamente triste de César Vallejo. Como de Vallejo también es el eco latente en estos versos de David Fernández:

Murió en París sin Rita ni aguacero,
sin burro, sin España;
lleno de mundo se murió, y de muerte;
y aún sigue la soga, sigue el palo,
sigue muriendo el muerto, sigue el vivo
por todos lados, dándole y redándole;
¡oh César sin el mundo!
¡Oh mundo que enviudaste de este César!

Pero estas conexiones no implican en modo alguno la influencia servil, sino que, por encima de ella (y en ella misma en muchos casos), se muestra y se hace patente y notoria la personalidad y la poesía de cada uno de estos escritores. Para decirlo con las certeras palabras de Goytisolo, «estos *novísimos* (y habla en concreto de la segunda promoción), como se les llama en la isla, presentan una poesía en general más desmañada, que economiza medios expresivos, que no desdeña tratar temas considerados antipoéticos, que se vuelve con más fuerza a los temas cotidianos y que pretende cantar *desde* la Revolución y no sobre ella». Este hecho de cantar *desde* la Revolución me parece la nota más válida y significativa de este nuevo frente poético. Sobre él volveremos más adelante.

3

Hablando en concreto de los poetas aquí incluidos, hemos de considerar, me parece, en primer lugar, la variedad notable que en sus muestras se hace patente. Variedad que da rigor y fuerza a esta poesía nueva de Cuba. Una variedad que nos hace pensar en que estos poetas no se han aferrado a esquemas unívocos, que no se ha dedicado únicamente a fabricar su verso y a encaminar su labor desde una idea preconcebida, sino que han sabido imprimir su personalidad a la obra. Una personalidad, como adelantábamos más arriba, ligada a la experiencia y a la peripecia humana de nuestros días, a pesar de su aislamiento geográfico y político. Que en esta antología podamos ir de lo intelectual y testimonial

La luz transforma esa pared silenciosa,
el pozo, la caverna.
La luz se cae al pozo de mi alma.

¿Dónde, dónde encontrar,
dónde una puerta abierta, ventana,
dónde el sitio de estarme para siempre?
En esta profunda cavidad sin mapa, estoy perdido.

(Rolando Escardó, p. 39)

Eramos cuatro jóvenes poetas
descontentos.
En este mismo sitio,
bajo estos mismos álamos,
nos reuníamos.
Uno
tenía vocación de médium,
y soñaba con verle aquello a Isis
—su celestina era
Madame Vlabatski.
Otro miraba de manera que
no se notara
su ojo
estrábico.

(Luis Marré, p. 46)

a lo íntimo o popular

Ahora nos tenderemos callados
para fingir qué amarillenta transición.
Yo velaré el minuto que comunica su eternidad.
Velaré el tiempo que presiento,
velaré la ceniza.
Si su llegada a la madera no inudara
los ojos, pensaría en los trenes,
en el tren que trajo a mi prima en Nochebuena.

(Pablo Armando Fernández, p. 78)

¡Dios, qué linda era la muchacha cuando se miraba
al espejo!
Luego, la falda un poco al viento, caminaba bor-
deando
la catedral, y con una revista de modas en la mano
(«Vanidades» o «Ellas»).
La muchacha era lógica y perfectamente de su época,
por tanto
había leído Lil, la de los ojos color de tiempo, El
herrero,
Pedro Mata y más recientemente a Corín Tellado.

(César López, p. 144)

y de lo meramente narrativo, de lenguaje directo,

Clemente tenía ochenta años.
Había venido de Jamaica hacía cincuenta (allá
su padre había sido coronel de no sé qué guerra
que no sirvió para nada y de la que nadie se
acuerda).
Ultimamente Clemente estaba sordo
y casi no veía. Arrastraba su pierna con dificultad,
pero insistía en que aún era demasiado joven para
retirarse, y
de algún modo se las arreglaba para entrar y sacar
él solo el latón de la basura,
... ...

(Rafael Alcides, p. 133)

a la expresión más compleja y elaborada:

He aquí que Rimbaud y yo nos hacemos al mar
en un gran elefante blanco,
nos perdemos en la bruma inconsolable de unos ojos
y reincidimos —como un par de colegiales—
en el amor.

(Belkis Cuza Malé, p. 203)

Todas estas posibilidades, decía, son las que potencian con fuerza y dinamismo una poesía que a todos debe interesarnos y que podremos o no admitir; ahora bien, a la que nunca podremos tildar de intrascendente, de servil ni de frívola. Pero se trate de unos poetas u otros, de una tendencia u otra, hay que señalar también como importante el interés por crear y definir una propia y peculiar expresividad, expresividad que los caracterice a ellos y que caracterice a la vez esa realidad que ellos están viviendo y a la que ellos tratan de contribuir de alguna forma. En alguna parte dijo Vargas Llosa que «lo tremendo de muchos escritores jóvenes en nuestros países, hoy, no es que escriban «a la antigua», sino que crean que ser modernos o renovadores en la narración consiste en escribir cuentos y novelas en los que las historias sirven a un lenguaje y a una técnica, cuando sólo puede ser al revés». Algo de esto podemos decir de los poetas cubanos recogidos por Goytisolo en su antología: ellos comprenden —esto me parece evidente— que no es la anécdota la que sirve al lenguaje, sino que se esfuerzan en buscar y encontrar, a fuerza de trabajo, un lenguaje que sea el adecuado a aquellas condiciones y experiencias que tratan. Valdría la pena, sólo por eso, leer atenta y detenidamente —reflexionando sobre él—

este librito de poesía. La poesía cubana, en la muestra que aquí comentamos —y Goytisolo lo apunta en el prólogo— quiere huir de todo paternalismo (que había sido consustancial hasta el momento, bien europeizado, bien americanizado) e instaurar un modo de ser propio. Y como hecho base de este cambio de rumbo se señala precisamente —adviértase— el contacto de los poetas de la primera promoción de la Revolución con las literaturas del resto del mundo, lo que «forjó una de las principales características del grupo: el conocimiento profundo de otras literaturas, la aprehesión de diversas realidades históricas y culturales viéndolas y respirándolas en su ambiente». No se les imponía nada de aquello, ellos lo asimilaban individualmente y lo adaptaban críticamente a las necesidades de cada uno. No parten de ello para seguir en ello, sino para apartarse de ello en la medida en que esto es, y debe ser, posible. No hay mimetismo, sino asimilación analítica y observación detenida, aprovechando lo importante.

Por todo ello me ha parecido innecesario, a lo largo de estas notas volanderas, destacar a unos poetas sobre otros. Existe en ellos, además de ese afán decidido a colaborar en el desarrollo de su poesía, una tesitura regular y notable que los pone a todos a una altura suficiente para destacar, por méritos propios, como testimonios de una poesía en lengua castellana, pero de una nueva intencionalidad y de una nueva expresividad que es preciso conocer y saborear.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 32, 4.º izquierda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

SOBRE IMAGINACION

DIARIO POSTUMO, de RAMON GOMEZ DE LA SERNA (1)

La publicación de un libro póstumo de Ramón Gómez de la Serna es, sin duda, un acontecimiento literario digno de atención. Además, en este caso se le añade el interés de ser un libro que pertenece a un género apenas cultivado en nuestra literatura, el diario íntimo.

En dos ocasiones anteriores Gómez de la Serna nos ha entregado volúmenes estrictamente dedicados a sus recuerdos. En 1948, haciendo de este modo balance y dejando constancia de sus primeros cincuenta años, publicó su *Automoribundia.* Sus *Nuevas páginas de*

(1) Plaza y Janés. Colección «Rotativa». Barcelona, 1972.

mi vida apareció en 1957. El escritor advierte en su prólogo: «En este libro hay matices nuevos y recuerdos que se me pasaron, cosas de las que me acordé tarde y cosas que me sucedieron después de aparecer *Automoribundia.*» Así como el primero es un libro, dentro del ramonismo, que podemos considerar de factura lineal, éste lo es de construcción más libre, ya relacionado con su *Diario íntimo,* que por entonces venía redactando y del que transcribe algunas páginas donde hace confidencias de tanto sabor ramoniano como ésta: «Es muy tarde... Son más de las siete y media de la mañana, pero siempre tengo el deseo de ver el alba.» Y donde también transcribe alguno de sus patéticos balances.

El Diario íntimo, que aparece ahora con el título de *Diario póstumo,* es lo que queda de dos diarios que redactó el autor y que nos llegan sensiblemente mutilados. El primero lo fue por su autor y el segundo por Luisa Sofovich, su esposa. Parece ser que la razón de estas expurgaciones fue el pudor, ya que el autor, según manifestó verbalmente a un amigo, confiaba a su Diario sus más profundas intimidades. Lamentando esta razón, que no llegamos a entender plenamente, hemos de atenernos a lo que nos queda, importante en sí, para conocer más precisamente a su autor.

El primer fragmento es el más breve y parece redactado en 1952. Pero no es seguro que estos fragmentos se hayan publicado siguiendo un orden cronológico y, desde luego, se advierten grandes lagunas, bien porque su autor dejara pasar importantes espacios de tiempo sin hacer anotaciones, o por los fragmentos destruidos. Lo primero que salta a la vista es que si Gómez de la Serna se valió de todos los géneros por él tratados para hacer en definitiva *ramonismo,* lo mismo sucede con los Diarios. Personal y original sobre todo, él transcribe sus impresiones y sus confidencias siguiendo su propio impulso, su peculiar manera de expresión, y así, al lado de confidencias escuetas, en impresionante estilo telegráfico, desnudo y directo, incluye pequeños relatos del estilo de sus *Caprichos,* esmalta las páginas de greguerías una tras otra, como si quisiera dejar constancia de que en ellas, a través de los miles de greguerías que ha escrito a lo largo de su vida, ha dado razón de una parte fundamental de su ser, ha hecho un modo peculiar de confidencia. Destaca en esta parte de su Diario las «Cuentas del diario», donde contabiliza sin retórica, sin literatura, pero alcanzando un tono de verdad poética que crece en el terreno propicio de su propia vida. Va anotando partidas, como «Esperanzas perdidas», «Velas que no encendí», «Camisas azules que no compré», «Por no haber veraneado», etc. En pocos casos como en estas cuentas y balances ha llegado Ramón Gó-

mez de la Serna a ofrecernos una última intimidad, que la expresa más intensamente que cuando dice cosas verídicamente sucedidas.

El segundo Diario, centrado entre 1953 y 1956, recoge lo escrito en las 305 páginas del cuaderno comercial de que se valía para hacer estas anotaciones. Aparte de los trozos que hayan sido suprimidos en las páginas, a veces faltan varias enteras (por ejemplo, de la cinco a la diez, ambas inclusive). En toda esta parte, la más extensa del volumen, no hay ninguna de sus cuentas o balances (¿acaso están suprimidos), y lo que más abundan son las greguerías. A veces parece ser una colección más de greguerías. Pero la lectura, en su conjunto, transmite efectivamente la impresión de una confidencia, de una meditación sobre el ser del escritor, sobre la literatura, el mundo, la vida, el más allá. Es un monólogo largamente sostenido, sin destinatario, una explicación al margen de cualquier tipo de consideraciones literarias o estéticas, pero, en definitiva, trasmitida a través de la literatura.

La peripecia personal, sus dificultades, sus trabajos, su condición de hombre que ha de resolver el problema de vivir de cada día, nos pone de manifiesto con cuánta intensidad vivió para su vocación: la de ser escritor. Gómez de la Serna aparece como el hombre que nació para ello y que sin reserva se entregó a su destino. En haberle sido fiel están las limitaciones que pueda haber en su personalidad y, sobre todo, su grandeza.

En el panorama de nuestra literatura son escasas las muestras de diarios, Memorias y recuerdos de escritores. Esta publicación viene a llenar parte de este vacío. Una editorial barcelonesa anuncia la próxima publicación del *Diario* de Carlos Edmundo de Ory. ¿Serán en adelante más abundantes las manifestaciones de este tipo? Me temo que no nos podamos hacer demasiadas ilusiones.—*ANTONIO FERNANDEZ MOLINA.*

EL SURREALISMO. PUNTOS DE VISTA Y MANIFESTACIONES (2)

Después de las diversas etapas por las que ha pasado el surrealismo, que, desaparecido su más significativo promotor, aún continúa inspirando de manera visible o subterránea buena parte del arte y de la lituratura de nuestro tiempo, cabría preguntarse cuál es su situación del momento, sin cabeza rectora que lo conduzca y ya pasados los años en los que estaba animado por los entusiasmos

(2) André Breton: *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones.* Barral Editores. Barcelona, 1972.

de los primeros tiempos. Sin duda que sería prolijo y arriesgado el responder a esta cuestión, pero parece fuera de lo dudoso el poderle asignar un valor en cierto modo permanente, si no como movimiento en sí, como eficaz levadura.

Este libro de conversaciones *(Entretiens* es el título de su versión original) con Bretón está formado por el núcleo principal de las entrevistas radiofónicas que el poeta sostuvo con André Parinaud, dieciséis en total, y que fueron retransmitidas por la Radiodifusión francesa de marzo a junio de 1952.

Las entrevistas fueron posteriormente reelaboradas por Bretón para su versión definitiva en libro. Y su lectura nos da la impresión de que quiso dejar un material que constituyera un testimonio definitivo de lo que fue y significó, para él, el surrealismo. Y como documento de primera mano, que procede de la edad madura del entrevistado, en fecha que había ya una suficiente perspectiva sobre el movimiento, puede asegurarse que es un texto difícilmente reemplazable. Sus orígenes, luchas internas, vicisitudes de todo tipo, preocupaciones e inquietudes, que salen ampliamente del marco de lo estrictamente literario y artístico, personajes y situaciones, que de un modo u otro han gravitado sobre su desenvolvimiento, desfilan por estas declaraciones. Tras de su lectura, pocas dudas pueden quedar al respecto. El surrealismo está perfectamente explicado y sus motivaciones, conquistas y límites, perfectamente definidos. Si alguna duda existe son las que lógicamente ofrece su posible desenvolvimiento en el porvenir.

La personalidad de Bretón queda en estas conversaciones nítidamente delineada. Su vida, que en su mayor medida puede identificarse con el surrealismo, aparece como la de un hombre celoso de preservar la pureza de un movimiento, para lo que no dudó, en ocasiones, distanciarse de algunos de sus mayores amigos y más valiosos colaboradores. Pero en modo alguno, a través de estas conversaciones, su figura es la del intransigente despiadado, tal como en ocasiones nos lo retratan, sino que su gran cultura y su despierta sensibilidad le dan unas amplias posibilidades de comprensión. También queda claro que si defiende con sus palabras al surrealismo ha sido porque no ha encontrado otra cosa que se adaptara mejor a sus sueños de poesía, amor, libertad, que, de haberlo encontrado, no habría dudado de moverse dentro de su órbita.

Las entrevistas, que discurren en un espacio de tiempo que se adelanta en unos diez años a los orígenes del surrealismo, constituyen un documento, casi paso a paso, de su historia, y, lo que no puede dejar de resultar sorprendente, nos llega, a pesar de venir de alguien tan interesado al respecto, con el tono de la objetividad, en

cuanto a los hechos se refiere, claro está, pues la interpretación y las ideas están animadas por la pasión y por el entusiasmo, lo que no excluye la constante presencia de una inteligencia deslumbrante y un tono de ponderación.

La impresión de lectura, al lado de tantos textos confusos incompletos y desafortunados sobre el tema, es esclarecedora, y en lo sucesivo ha de ser de consulta obligada para el entendimiento del surrealismo.

El libro se complementa con otras once entrevistas sostenidas con diversas personas (una de ellas con José María Valverde y publicada anteriormente en *Correo Literario,* Madrid, septiembre 1950) entre 1941-1952, y que, referidas a temas concretos, son una prueba de la coherencia de su pensamiento y la fidelidad a sus principios. Y de gran interés también para el entendimiento del arte y la poesía de nuestro tiempo.—*ANTONIO FERNANDEZ MOLINA (Francisco Vidal, 234. PALMA DE MALLORCA).*

RICARDO ARIAS Y ARIAS: *La poesía de los goliardos.* Ed. Gredos, 1970.

La riqueza de motivos, temas y formas de la poesía latina medieval presenta un caso fascinante: los goliardos. Todo en ellos atrae, desde el misterio de su designación hasta la realidad desenfrenada de sus canciones. Hay quienes los ven como anarquistas de los siglos XII y XIII, o como censores irreverentes de instituciones y hombres. Tenían mucho de estudiantes, de vagabundos y de pícaros. Cantaban a la primavera y al amor, al juego y al placer. Eran la caricatura del ascetismo y los enemigos de la solemnidad. Sus composiciones adoptaban tonos litúrgicos pero adoraban a las hermosas mozuelas de la tierra. Sus eucaristías eran celebraciones gastronómicas; sus tesis doctorales, alabanzas a las flores y defensas de la alegría. Iban desde la insinuación cautelosa hasta la carcajada triunfal. Se sabían capaces de todo, menos de pensar o cantar en ayunas. El vocablo renuncia estaba proscripto del código de su extravagante orden. Y como si eso no bastase para asegurarse la simpatía de la posteridad (una posteridad de la que se hubiesen reído de buena gana) entronizaron en sus corazones al más risueño y noble de los dioses: el vino. Brindaban por el día luminoso y por el pontífice regio; por el instante fugitivo y por la cristiandad entera.

Habían hecho votos de morir junto a las mesas donde corre el vino. La taberna era su morada, su escuela y su templo. Las vidas de algunos resultan conocidas: Hugo de Orleáns, Gualterio de Chatillon, El Archipoeta, por ejemplo. Estos no son propiamente vagabundos. Vivían de la bondad de jerarcas y poderosos. Pero «tenemos abundantes datos para afirmar la existencia de clérigos y estudiantes errabundos que vivían al margen y fuera de toda disciplina, burlando leyes eclesiásticas y civiles, y contra los cuales obispos y concilios promulgaron continuos decretos sin aparentes resultados. Estos clérigos y estudiantes, amantes de la libertad, bebedores y mujeriegos, abundaban por toda Europa, frecuentando los centros universitarios y los palacios de príncipes y obispos».

Así escribe Ricardo Arias y Arias en el prólogo de la mejor antología sobre el tema en lengua española *La poesía de los goliardos, Ed. Gredos,* 1970. El libro se cierra con una bibliografía copiosa, pormenorizada y al día. La presentación antológica es bilingüe; las notas, oportunas y útiles; el panorama abarcado, amplísimo: el Carmina Burana se lleva, por supuesto, la mayor parte. Pero no la única. El antólogo incluye no sólo composiciones de autores identificados (Scotus, Gualterio de Chatillon, el «Primas» de Francia), sino aquellos textos que la opinión común o la información conformista asocia difícilmente con la poesía goliardesca. Las «Canciones de Cambridge» y las «Canciones amorosas de Ripoll» —si bien no tienen el sentido crítico o satírico y la jocundia del «Carmina Burana» (ni su estupenda voz vinosa)— constituyen momentos felices en la antología. El tema del amor, un amor sensual, emancipado, a pleno sol, es al fin de cuentas asunto goliardesco, y tanto el cancionero de Cambridge como el de Ripoll ofician de reveladores complementos.

Pero las extensiones y los hallazgos no se limitan al cuerpo antológico. El prólogo mismo, pese a su brevedad, ilustra con eficacia sobre vida y poesía goliardescas y señala supervivencias en algunas figuras de las letras españolas medievales. Para ser más precisos, en uno de los mayores poetas de ese vasto período: Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita. «La lectura de las selecciones aquí incluidas —anota Arias y Arias refiriéndose a las composiciones del manuscrito de Ripoll— podrá ayudar a entender las muchas deudas que la literatura española medieval tiene con la poesía goliardesca». Y más adelante: «Bien conocidas son las parodias de Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor,* la "Cántica de los clérigos de Talavera", y tantos otros episodios del famoso *Libro* que cuentan con muchos antecedentes en la poesía de los goliardos.»

Por la seriedad y el buen gusto selectivo, así como por el apa-

rato erudito en que se apoya, parecería un libro destinado —exclusivamente— a estudiosos y especialistas. Creemos, sin embargo, que ha de ir más allá de la cátedra y alcanzar al lector medio contemporáneo. Será auxiliar valioso en universidades, y devocionario profano en calles, plazas y tabernas. Nuestro momento histórico —tal vez todo momento— gusta libros así. La sed que habrá de satisfacer no es sólo sed de poesía. El goliardo revive y encarna entre nosotros porque se ha constituido en figura mítica. Su poesía es testimonio de una crisis y de una transición; sus canciones oscilan entre el lirismo y la crítica; su vigor se alimenta en la franqueza y su atractivo, en la francachela; su capacidad comunicativa, en la búsqueda del placer. Tal búsqueda es una forma de comunión y nuestra época también busca —con desesperanza y por múltiples caminos— lo comunitario. La vía goliardesca no es, por supuesto, el camino más recomendable según los criterios morales al uso. Pero la comunión no equivale a la ética, y muchas veces debe ir contra ella. El modelo del goliardo, y su canto tabernícola y dionisíaco, tienen vigencia todavía. Una vigencia intemperante y cínica, irresponsable y estridente, pero que contribuye —a su modo— al instante de plenitud, sin el cual no se logra una visión distinta de las cosas. Los maliciosos acotarán una visión doble. Sea como fuere (y tal vez gracias a semejante ver doble) la poesía goliardesca supone una visión distinta, y sin visión distinta no hay liberación. Este libro (imprescindible en nuestra lengua para el conocimiento del tema) bien puede servir, además, para esos fines, porque la erudición y el saber han de congregar a los hombres y ayudarles a apurar juntos el vino de la vida.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth, 1274. MONTEVIDEO).*

DOS NUEVAS NOVELAS

JAVIER DEL AMO: *La espiral.* Barral Editores, Barcelona, 1972.

Hace ya varios años Juan Goytisolo publicó una novela premonitoriamente titulada *Señas de identidad.* En sus páginas, con la ayuda de unas pocas claves —fotografías, etc.—, el protagonista intentaba desandar el camino de la experiencia para dar con los rasgos esenciales de una identidad pulverizada en el caos de la posguerra. Finalmente, el objetivo se tornaba ambiguamente viable bajo la forma de una lenta empresa de ruptura y desposesión. *La espiral,* de

Javier del Amo, reconstruye, en sus aspectos generales, la escenografía de aquel laberinto para reanudar la búsqueda de otra identidad igualmente perdida. Presumiblemente bajo la influencia de Samuel Beckett, este joven novelista intenta dar una nueva vuelta de tuerca al conflicto: la desidentificación del protagonista se prolonga en un principio de disolución de su propia persona física.

A lo largo de ciento treinta páginas Antonio, el protagonista, deambula por una ciudad que es la fantasmagoría del Madrid real, una proyección de sus oscuras obsesiones. La ciudad no es un cuerpo físico; tampoco un contexto histórico. Vale sólo como posibilidad de un más o menos amplio registro de sensaciones. Las referencias a un colegio religioso o una consulta psiquiátrica se entralazan en el curso de una acuciante divagación en que todos los tiempos verbales y todas las personas narrativas se congregan para verificar la magnitud del extravío. El protagonista advierte el despertar de cierta vocación ancestral, teme convertirse en un reptil, un perro, un lobo. La jungla urbana promueve, en su atormentada memoria, como mecanismo de autodefensa, una resurrección del instinto de agresividad. En el origen de esta resurrección se encuentra el vértigo del miedo.

Tal vez la palabra más obstinadamente reiterada en las páginas de esta novela sea una negación, la palabra *no*. Las únicas certezas disponibles se vislumbran sólo como contrapartida de otras certidumbres desechadas. En la página 97, por ejemplo, una muchacha soltera de «ordenada vida preconciliar... acaricia no sexualmente al pavo no real». Esta sintaxis reaparece continuamente, y los circunloquios a que obliga su utilización perfilan sutilmente los contornos de una más vasta negación, concebida como única respuesta posible frente a la falta de sentido del mundo, de la sociedad.

Esta ciudad fantasmal, que viene a resultar como una suerte de reverso, de placa negativa del Madrid real, está poblada por una aberrante galería de subespecies de la alienada o miserable fauna urbana: «El progresista de barba incipiente con el estructuralismo en la mano airada»; «la soltera de ordenada vida preconciliar que en otro tiempo tuvo un novio putero y que odió en su adolescencia de hija de María a los protestantes confundiéndoles, en sus meditaciones pías, con los masones y los leprosos»; «La Puerta del Sol (que) hace su digno despliegue de fauna enana vendiendo los dignos periódicos de la tarde»; «el sonambulismo de un santón de la milenaria Galicia»; etc. En suma, como el propio protagonista sibilinamente proclama, «sombras de las sombras de las sombras».

En este siniestro Hades apuntalado por la incipiente y precaria psicodelia peninsular, Antonio, el disgregado, emprende la inútil bús-

queda de un ausente «sentido vital». El contexto de la novela es una auténtica pesadilla, pero vale también como figuración de un contexto histórico y social. Sólo que la cualidad de indagación histórica de la novela se obtiene por reflexión, como inferencia final de un autoanálisis destructivo que presenta sólo una forma de reconciliación con el mundo: la suplantación de una realidad hostil por un nuevo orden concebido a la altura de la imaginación.

Toda esta temática de *La espiral* está de algún modo adivinada en otras obras anteriores de Javier del Amo, en dos novelas, *El sumidero* (1966) y *Las horas vacías* (1968), así como en algunos cuentos aparecidos en diversas revistas, entre ellos uno ya famoso, «Aves migratorias», recogido en por lo menos dos antologías del género. En efecto, tal y como sus títulos permiten conjeturar, el tema de esas dos novelas anteriores está constituido por una vieja preocupación de estirpe barojiana: el tema de la vida inútil. Javier del Amo puede ser considerado como un escritor barojiano bajo muchos conceptos, incluso en sus descuidos, en el constante y ostensible desaliño de su prosa.

Como en Pío Baroja, hay en sus novelas fallos de concordancia, errores gramaticales, etc. Hay, en suma, un decidido volverse de espaldas a ciertos criterios tradicionalmente aceptados como válidos por los escritores. No obstante, dicha indiferencia no parece justificada en el contexto de sus novelas, tan poco inclinadas a experimentalismos de ninguna especie. Con sus escasos veintiocho años cumplidos, Javier del Amo es un creador extremadamente prolífico. En su obra resulta visible su conocimiento del oficio, la solidez estructural de sus relatos. Inversamente, la expresión no siempre está a la altura de esa estructuración, de su sabiduría como constructor.

Diríase que Javier del Amo es un escritor expuesto a los riesgos que supone su misma facilidad narrativa. A diferencia de un virtuoso del idioma como José María Guelbenzu, verdadero poeta que trabaja los arabescos de su lengua literaria con un perfeccionismo de maniático, del Amo no ha conseguido todavía fijar en sus novelos los rasgos específicos de su propio estilo literario. *La espiral* es, en este sentido, un excelente anticipo y también una severa advertencia: una novela que atestigua su talento de narrador y que parejamente revela con claridad el carácter de las limitaciones que lo amenazan.—*JUAN CARLOS CURUTCHET.*

JAVIER FERNANDEZ DE CASTRO: *Alimento del salto.* Barral Editores, Barcelona, 1972.

Hace algunos años la única copia de una novela inédita titulada *El elefante blanco* se extravió en Londres durante una huelga de correos. En vano su autor agotó todas las posibles gestiones ante la administración. Le ofrecieron una indemnización que los burócratas londinenses juzgaron adecuada: dos o tres libras esterlinas. Finalmente debieron pagarle algunas más, quizá cinco. El autor emprendió la redacción de una segunda novela. Quienes conocieron el texto de la primera piensan ahora que su extravío no revistió mayor gravedad. El nombre del autor era Javier Fernández de Castro, y el título de esta segunda novela, *Alimento del salto,* recientemente publicada por Barral Editores.

Alimento del salto es ciertamente un libro original. Narra la historia de una extraña relación. José Balanus, uno de sus protagonistas, es un escultor. Su mujer, Ciona, lo abandona para irse con un amigo común, Mitzchia, llevándose consigo a su hija de seis años, Clementina, y todo el dinero de la casa. Otro siniestro personaje, Vúlgula, intenta sucesivamente seducir a la pequeña Clementina, acostarse con su madre, Ciona, anudar una relación erótica con Balanus (lo cual, tratándose de un Vúlgula, no sorprenderá al lector), etcétera. Otro personaje fundamental es una prehistórica carretilla paseada por las calles de Barcelona, siempre en busca de nuevos materiales para la prodigiosa escultura o montaña de chatarra que José Balanus laboriosamente construye en el interior de una casa ruinosa.

La novela posee distintos planos simbólicos. Cuatro de sus personajes (Balanus, Vúlgula, Sérpula y Ciona) tienen nombres de algas marinas. Inversamente, un ornitorrinco recibe en el curso de sus páginas un nombre de persona: pasa a llamarse «Víctor». El sentido de la permutación está claro. El deterioro general del ser oficiado por las condiciones en que existen estos personajes implica una progresiva disolución de su humanidad, una regresión hacia los estadios zoológicos más primarios. El bautizo del ornitorrinco «Víctor» prodiga un comentario irónico sobre esta involución, la esclarece y atestigua.

La entidad denominada José Balanus funciona en estos diversos niveles. A lo largo de la novela su persona recorre todas las peripecias de las desidentificación. Balanus es, a la vez, un ente vegetativo con nomenclatura de alga y un símbolo fálico, la fuerza creadora desorientada, que pugna por romper las limitaciones impuestas por una asepsia alienante. Esto se hace particularmente visible en

un pasaje del capítulo final en que metafóricamente el falo renuncia al preservativo protector: «Y la lona, al primer gesto de avance de José Balanus, perdiendo su erecta y cilíndrica rigidez, cayó a los pies de Vúlgula...» Complementariamente, una mutación correlativa de Vúlgula colabora a la verificación de este encuentro, celebrado en medio de un estrepitoso derrumbamiento que como un aura purificadora sacude de raíz los precarios cimientos de todas estas relaciones condenadas.

Están también los *seres normales,* los ciudadanos cuya vida se rige por un acatamiento de las normas sociales. El más representativo es Horacio, en quien el novelista encarna la crítica de la sensatez, del sentido común, de las instituciones. Pero esta crítica, pese a sus connotaciones sociológicas, se realiza de un modo extremadamente sutil. Horacio es un responsable conductor que recoge a Ciona y Mitzchia semidesnudos al borde de una concurrida carretera. «Me llamo Horacio», declara, con lógica implacable. Igualmente lógica resulta la respuesta de los recogidos: «Mitzchia dijo llamarse Mitzchia y de Ciona dijo que se llamaba Ciona...» A continuación el responsable conductor inicia una inacabable perorata. «Terminado su largo parlamento, Horacio echó el freno de mano, pues la evidencia era insoslayable, y volviéndose hacia atrás en busca de comprensión y apoyo, a modo de broche dijo: "Por eso no creo que haya tortura mayor que el estar condenado a tener siempre razón", pero (Mitzchia y Ciona) estaban dormidos.»

La virtualidad de la palabra, como puede advertirse en estos pasajes, ha degenerado en la mera cacofonía, en una reiteración de evidencias insoslayables, pero también enteramente inocuas. En este universo cosificado las formas son máscaras de la nada, encarnaciones del vacío. Clementina tiene seis años o es una adolescente o una mujer adulta. La pérdida de su identidad le permite asumir una variedad de seudoidentidades inquietantes que a través de sus sucesivas mutaciones suponen la desintegración de las nociones de tiempo y espacio. La acción de la novela transcurre en veinticuatro horas, entre dos amaneceres. El párrafo final reproduce a otro del principio, ilustra la nimiedad del día relatado. En su transcurso, los personajes ven disgregarse sus esperanzas y a la vez encuentran (se obstinan en encontrar) el *alimento del salto* que les permita recomenzar con la ejecución de unos mismos actos inútiles.

La novela no carece de defectos, el principal de los cuales estriba en una cierta innecesaria ambigüedad que prácticamente ininteligibiliza algunas de sus páginas. Hay también un personaje abocetado, Mitzchia, que debió —según el propósito inicial del autor— co-

brar un rango protagónico. En *Los hermanos Karamazov,* Dostoyevski intentó convertir a su Aliocha en personaje central de la novela, pero el resultado traicionó a sus intenciones, y Aliocha fue literalmente devorado por sus hermanos y otros «endemoniados» menores. Curiosamente, el nombre de este personaje de Fernández de Castro es un homenaje a *Los hermanos Karamazov,* y como el héroe irrealizado de Dostoyevski, comparte su destino, naufraga en la ideologización.

No obstante, los personajes de Fernández de Castro son máscaras, simples peripecias. Sus verdaderos protagonistas son la visión corrosiva y satírica de una realidad abominable y el humor demencial por medio del cual esta visión se corporiza. Nada más lejos de *Alimento del salto* que la tradición de la novela psicológica. Puestos a buscar un antecedente, éste no se halla en Henry James, sino probablemente en Samuel Beckett. *Alimento del salto* es una excelente novela, pero su dinamismo vale sobre todo como figuración de una virtualidad, como anuncio de la gran novela que, de perseverar en sus aciertos, Fernández de Castro habrá seguramente de realizar.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID-3).*