Sección bibliográfica

PARA UNA LUCIDA MEDITACION

Esto de la poesía española de la posguerra a hoy se ha convertido en un verdadero galimatías, a la hora de dilucidar sus líneas cardinales. Cada vez que intento alguna penetración con afanes esclarecedores, me encuentro con un sinnúmero de dificultades que me imponen mucho respeto y, desde luego, que me obligan a mostrarme con muchas reservas a la hora de las valoraciones. Por muchas razones, yo pienso que hacer un recuento histórico de la poesía escrita en España desde 1939 hasta hoy es siempre una aventura sugerente, y siempre se tropezará, quien lo intente, con nuevas razones de sorpresa. Entre tantos árboles se ha ido ocultando un bosque cargado de atractivos; y la miopía de algunos, y el apasionamiento de los más, han hecho el resto. Incluso —y es notorio— se han producido algunas claudicaciones entre críticos y hasta escritores no exentas de significación. Quizá me haya impuesto la tarea de leer y anotar este libro de Dionisio Ridruejo (1), porque me he sentido en la necesidad de investigar más allá de las apariencias formularias o de los datos acuñados, para juzgar por mí mismo si las cosas son como son, y cuáles han sido los problemas básicos de una poesía que hoy vive la herencia inmediata de sus mayores; herencia que ora desecha ora acepta, pero que se debate en medio de una cierta inestabilidad. No descubro nada nuevo si apunto que la poesía española de unos años a esta parte ha vivido una profunda crisis; crisis por cuanto trata de encontrar su propia personalidad, sin perder el hilo conductor que le suministra su savia nutricia.

Cuando la guerra civil acaba, y cuando la literatura que se hacía en España sufre un corte radical, y hasta que no se deslindan los frente literarios más peculiares, acordes con la situación que la guerra deja en nuestro país, la creación literaria vive un paréntesis de olvido y ocultamiento. Los escasos escritores que viven los años de la posguerra inmediata son algo así como una generación puente

---

(1) Dionisio Ridruejo: *Casi en prosa*, Ed. Revista de Occidente, «Col. Selecta», Madrid, 1972, 184 pp.

que es prontamente olvidada, y que ha de quedar entre los dos fuegos de los campos literarios inconciliables que ya empiezan a dibujarse. Y esta generación es prontamente olvidada porque, además de surgir en medio de una situación confusa, se ve rebasada por dos fenómenos literarios que por lo contradictorio, pero también por lo significativo y por las implicaciones que deja en la reciente historia de nuestras letras, incluso más allá de los estrictamente literarios *(garcilasismo* y poesía *social)*, acapararon toda la atención de lectores, críticos y escritores. El simple hecho de pronunciarse a favor de unos en contra de los otros, o viceversa, ya era motivo más que suficiente para volcar toda la atención, todo el entusiasmo, todo el apasionamiento en esa tensión inconciliable ya apuntada. Y se olvidaron nombres y obras que tuvieron que esperar el tiempo de las revisiones, el tiempo de la reflexión para abandonar el purgatorio en el que estaban espiando nunca se ha sabido qué clase de culpas. No en vano un escritor netamente rompedor como puede ser Manuel Vázquez Montalbán declararía en 1968: «Lamentablemente la política nos ha hecho infravalorar, me refiero a las gentes de mi atmósfera cultural, a poetas tan considerables como Panero, Valverde, Vivanco o ese extraordinario autor de un libro magistral: *La casa encendida,* de Luis Rosales» (2). Aquí, en estas generaciones nacidas al calor de los rescoldos de la guerra, en una situación confusa, se estaba fraguando el principio de una confusa y contradictoria evolución poética en la que se van a registrar demasiadas zonas de vacío, y no pocas incomprensiones y negaciones. Carencias todas ellas que, a la larga, han ido perjudicando su normal desarrollo, especialmente en lo que a trabajo sobre el lenguaje se refiere. Cuando hace muy poco tiempo varios de los más conspicuos poetas de la década del 55 - 65 empezaron a publicar (y han seguido) lo que se ha dado en llamar su «obra completa», se nos hizo claro que aquéllos estaban reflexionando sobre las soluciones que hasta el momento les había ofrecido la poesía que estaban haciendo para expresarse; pensaban hasta qué punto les seguía siendo válido un lenguaje poético que ellos, hijos tempranos o tardíos de la guerra civil, habían heredado y se habían afanado por mantener.

Difícil es, pues, muy difícil, encontrar entre los poetas formados en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil, y que aún siguen escribiendo (tal el caso de Dionisio Ridruejo), una poesía a que muestre soluciones, o que se aventure por los senderos de la experimentación. Pero esto, en última instancia, puede importar muy poco, puesto que en ellos se puede encontrar, con toda seguridad,

(2) En José Batlló: *Antología de la nueva poesía española,* El Bardo, Madrid, 1968.

la voz que ha clamado en un desierto de mezquinos o autosuficientes oidores. Lecturas (o relecturas, en su caso) de libros como éste, *Casi en prosa* (y hago notar al lector el carácter nada pretencioso del título), creo que podrían ofrecernos la oportunidad de pensar y entender esas cuatro verdades cardinales de la poesía que, o han caído en desprestigio, o se han ido olvidando. Pero volvamos al tema y dejemos estas divagaciones de nuestra reciente historia poética para ocasión más propicia. Quede, sin embargo, anotado esto como síntoma, y como respuesta a tanta falta de imaginación y poder creativo como, en general, nos viene ofreciendo reiteradamente nuestra poesía.

Dionisio Ridruejo (Burgo de Osma. Soria, 1912), escritor al que los avatares de la política española de los años 35 al 45 marcaron con indeleble cuño, permaneció olvidado, junto a otros escritores de una generación que muy poca fortuna ha tenido en los acontecimientos literarios ulteriores, a los que se ha estudiado más bien a la luz de la historia cronológica de nuestra literatura. Decir, por ejemplo, que Leopoldo Panero, que Luis F. Vivanco, que Luis Rosales, que José María Valverde han sido *descubrimientos* recientes, cuando han pasado casi treinta y cinco años de sus primeras publicaciones, es decir que su lectura, que la familiarización con sus textos llegó con bastante retraso.

Como sucede con la mayoría de los escritores de su generación, el tema de España será una constante en la obra poética de Ridruejo; y el hecho de que titule siempre sus libros como *cuadernos* o *notas*, nos previene de su carácter vivencial, activo. La poesía de Dionisio Ridruejo es una poesía que va surgiendo al tiempo que el poeta se enfrenta con determinadas circunstancias vitales, que le afectan de modo directo. Su escritura se produce del contacto que él, como individuo, como español de lengua y corazón, tiene con aquellas cosas, personas, situaciones o lugares que encuentra a su paso. Pero no por ello la poesía de Ridruejo va a ser una poesía narrativa, circunstanciada. No es una poesía anecdótica a secas, porque siempre su palabra va teñida de una honda fe personal, de un sentimiento íntimo de arraigo en todo aquello que va conociendo y que le puede evocar su origen, sus contactos humanos más cálidos y entrañables:

Por todos los caminos se va a Roma
y en todos los lugares, agotada
la sorpresa, la tierra es una misma
con su crónica luz rodando vaga
o luciente del alba hasta el crepúsculo.

Ridruejo, poeta de la alta Castilla soriana; poeta de espacios abiertos y horizontes unilaterales, es, por lo mismo, poeta de honda reflexión intelectual. Poeta de la estirpe guilleniana, en el que la metafísica observación del tiempo, el espacio, de la realidad toda, confiere a su escritura una personalidad conceptual que parte de un profundo asombro ante la realidad:

¡Los pájaros por fin! La hermosa fiebre
del cielo vuelto a hacer cuando la tierra
desenfarda los cuerpos y en los ojos
vuelve a hablarse o reír y se convoca
lo que iba hacia la muerte.

O ante el misterio de las menudas implicaciones de la cotidiana actividad:

Luego, como la ola
que no vendrá, se rompe
abrazando. Su pelo
es una espuma atada,
son de ceñida rosa,
las piernas alargadas
para el ballet de nieve,
de fuego, de inocencia,
de antigua y restaurada
sabiduría. Miro
serenamente usando
con zumo de ternura
una fe sin envidia
que da la primavera.

Pero en Dionisio Ridruejo la contemplación se carga de mayores dosis de personalismo. Ridruejo se apropia de esa realidad que mira, de esa asombrosa o misteriosa realidad. Parte, igualmente, de una percepción sensorial; de un recreo de la mirada, pero la madurez intelectual, el tono melancólico, de ternura machadiana; esa poesía pacífica que se desprende de las páginas de *Casi en prosa* se trasmite a la lengua poética de Ridruejo a través de una desgranada reflexión de cansancio no desalentado. No desalentado, pero en el que ya duelen las hondas huellas del fluir temporal, del ambiente hostil que sobre él se ha cernido. Al escritor no le va a quedar otra alternativa que hacer todo esto algo propio, y transformarlo en dolorosa reflexión personal:

Mi vida de aventura sin esfuerzo
siempre más entregada que prevista
dejándose gastar sin un repliegue
de ángulo muerto o soportal umbrío,

¡qué extraña ahora, toda
recogida en un texto
minucioso, intimista y reflejada,
con luz de tarde que declina apenas,
en diez espejos de avidez tranquila!

Una reflexión personal que le confiere un tono de moral individual y que permite adscribirla a un conceptismo que, en momentos nos recuerda el sereno verso machadiano, y en otros nos escuece como los aguijones quevedescos. Sobre todo en la profunda soledad (dramática soledad), y en esa estoica visión del lento discurrir hacia la muerte. Así tiempo y acción que el tiempo ejerce son parte fundamental del libro, y hasta permiten alguna expresión concreta que nos pone en la línea meditativa de la poesía manriqueña o quevedesca:

Todo sigue hacia el fin. Todo es ceniza
que cae a la memoria
mientras se va encendiendo un crisol tibio.

Las cosas *son,* y *viven,* frente a la soledad del poeta protagonista, desplazado y solo. Y los infinitivos, los presentes, los gerundios, no encierran la acción en los límites de un tiempo concreto, sino que la convierten en pura esencia, puro fluir sin fin. Es toda una meditación de la fugacidad de las cosas y la vida, pero una meditación en la que se engloba eso otro que no es el hombre tan solo, sino la propia culpa que el hombre lleva sobre sí. En el poema «América amarga», por un momento, el poeta deja su dolorido lugar al gigante vacío de Occidente, y como Lorca en su «Poeta en Nueva York», observa interiormente a América que

..... se mira
en un espejo de colores: ¿Harta?
¿Para ocultarse o para verse?

Y el poeta busca afanosamente sus señas de identidad, y el *Cuaderno de Austin* está lleno de referencias, nombres, lugares y recuerdos; y la métrica breve de todo el libro (pero siempre grave) se torna aquí cantarina y popular; se hace canción, en ocasiones; notas a vuelapluma otras; cuento detenido algunas más... Es otra vez España que vibra, que alienta, en las cálidas tierras fronterizas con México, y donde el escritor siente la alegría de una sorprendente familiaridad.

Hasta aquí *Casi en prosa* sería un libro más. Un libro de hondo lirismo, aunque sentido por un escritor de notabilísimas calidades. Hasta aquí *Casi en prosa* sería un libro que, como su autor, queda-

ría dentro de ese paréntesis duro y difícil de su generación. ¿Por qué no ha sido así? Porque, como decíamos al principio, pienso que este último libro de Ridruejo puede ser un punto de reflexión, un libro para la meditación lúcida sobre el problema del lenguaje en la poesía española de posguerra. Volviendo a la confesión de Vázquez Montalbán, se puede argüir que la poesía se debate hoy entre la falta de nexos para surgir renovada, y la búsqueda de ese punto de contacto revitalizador que confiera a su escritura frescor y riqueza. La poesía se está moviendo entre la fácil reiteración de un lenguaje formulario y la difícil acomodación de su propia expresividad a nuevas necesidades; entre la salida de un mimetismo vacío y la búsqueda de cohesión y sólida contextura. El análisis del texto, su estudio, desde la generación del 27 hasta nuestros días ha sido bien pobre, no se ha llevado a término con la profundidad y eficacia que reclaman. Y entre la crispación y la ternura (siempre más inclinada a la primera, por aquello del *qué dirán)* ha ido dando tumbos la poesía española de posguerra. Por ello pienso que debemos pensar un poco y empezar a preguntarnos por muchas cosas, a meditar sobre muchas otras. Y el libro de Ridruejo puede ser ocasión propicia, lugar —quizá, si atinamos a ser consecuentes— ideal para la concordia y la reconciliación. Esperémoslo.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON. (San Diego de Alcalá, 15, 4.º izqda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.)*

EL DIARIO DE DIONISIO RIDRUEJO

¿Quedará una página? ¿Un asidero para no sumirse en el vacío del nunca, para arder en el clavo del todavía? Tortura y fruición, en esta partida de dados —los sesenta mil dados del diccionario, los diez mil del uso— que combina y no crea. Un hombre del siglo 3000, en una biblioteca polvorienta, desentierra una frase y se conmueve. Es él mismo. Se aclara un punto de su vida. Eso es todo: lo más.

(Dionisio Ridruejo, *Diario de una tregua,* p. 202.)

Cuando abrí por primera vez el *Diario de una tregua* de Dionisio Ridruejo sentí, de golpe, una peculiar sensación de desconcierto. ¡Extraño libro! Después, la sensación de desconcierto se fue abriendo y, poco a poco, dejó de cegarme: se había diversificado, dando lugar a sensaciones de curiosidad, de fruición, de enternecimiento y hasta de clarividencia. No es un libro para los Jack the Rippers, para los críticos forenses. Es impenetrable al bisturí que lo quiera sajar en cuatro; no evita al corte y a la clasificación sino a recorrer hedónicamente cada uno de sus renglones. Irrepetible y personal, fue escrito por Dionisio Ridruejo entre los años 1945 y 1947 —durante el período de confinamiento (político) atenuado que vivió en tierras de Cataluña—. Apareció por primera vez en edición de bibliófilo, casi para los amigos, en 1959. Ahora, Ediciones Destino lo pone al alcance de la mano.

«Me pregunto —escribe Dionisio Ridruejo en el prólogo— si no resultará en exceso 'contra corriente' un libro tan pasivo y especular, donde la acción humana es tan escasa y la historia pasa de largo. Si el lector quiere hacerme un favor apoyará el acento en la palabra 'tregua'. El libro es el más sosegado y vegetativo de los varios que comprenderán las Memorias de un hombre que no se ha distinguido por su marginación ante los problemas del mundo.» De más está decirlo: estas palabras orientadoras no lograron aminorar mi primera sensación de desconcierto. Al pie de la referencia al día se van tejiendo las anotaciones, en una prosa fiel a los meandros del mundo exterior y rescatadora de las sombras del cráneo. Los paisajes exteriores e interiores van apareciendo en el papel leves y casi inmodificados; un poco como si no hubiera papel ni pluma ni mano. El estilo y el tema son los del cráneo cuando no hay interlocutor, cuando algo en la carne se maneja sin riendas, natural. Se entretejen las evocaciones y las visiones inmediatas del ojo, fluidas y familiares entre sí. Las derivaciones naturales de la atención tienen su lugar. Es el hombre mismo el que provee la uni-

dad. No es un pedazo de vida hecho novela, son momentos de vida... vividos con envidiable morosidad, con delectación. El primer día, el hombre, que está escribiendo una obra de teatro, se pierde a la altura del quinto acto, sufre una atracción, deriva a la ventana, cambia de papel: «sembraduras, unos cerrillos atrevidos con su penacho de pinos y algarrobos, en los que la tierra se encrespa, presumida, antes de bañarse en el mar». Suben hasta la ventana unos ladridos, el hombre teme que su perra haya invadido el huerto del vecino, no vuelve a la otra página, a la escena quinta. «Repentinamente, mis personajes de la escena quinta han dejado de tener cosa importante que decir.» Y, acudiendo al llamado de una voz femenina, se pone el abrigo (ahora es evocación, pero no se nota el nudo), baja las escaleras, sale y siente frío al comprobar que el invierno ha hecho que la tierra sea «sólo tierra», sin flores ni pastos («más pálida cuando está sin labrar; oscura y jugosa después del aseo de rejas y azadas que la han dispuesto, con primor consabido, en mil parcelas y cuadros caligráficamente determinados»). Tarda en volver a la casa. Después, evoca el regreso, la llegada de los periódicos: «Noticias, quizá torvas noticias. Y caen gotas en los cristales. Pero el almendro allí, siempre allí, cada año allí —cosa de la tierra o del cielo— está diciendo lo que sabe». Y uno sabe, leyendo esa página, que Dionisio Ridruejo estuvo ese día más cerca de entregar su vida al almendro y a sus desafiantes y prometedoras flores de invierno que al atroz montón de periódicos, intruso portador de la guerra más sangrienta. De ahí en adelante, Ridruejo no abandonó esa página que empezó al perderse por la ventana. La siguió, la dejó irrumpir cada día, cada varios días, durante dos años.

Es imposible traer aquí una muestra suficiente del *Diario.* Cualquier intento no pasaría de concluir en caricatura, en pobreza. Baste con decir que un día aparece la sombra innombrada de Antonio Machado, otro la evidencia amenazadora del mar, otro la madre, otro el amigo. Un día es un detalle, el manotazo afortunado que deja muerto al mosquito sobre la página, en una fresca mancha de sangre propia. Otro es el día de la reflexión feroz y otros los de llamar al niño, aquel que «amaba las ardillas pero torturaba los lagartos».

Diario escrito en una dimensión poco frecuentada, hace ya veinticinco años, no es incomprensible ni arbitrario que su autor lo encuentre lanzado a «contra corriente». No hay puntos de referencia para ubicarlo al tacto o al cálculo en el contexto de la literatura contemporánea. Producto íntimo, escrito como sin sospechar futuros lectores, clandestino, el libro ha tenido, sin duda, que superar repetidos obstáculos antes de que Ridruejo se decidiese a

lanzarlo a la calle. La clandestinidad parecería ser su orbe natural. La mesilla de noche su lugar de reposo, las manos de algún ser querido puntos de su órbita. Hoy está, sin embargo, en la calle. *Y no es un error.* En primer lugar, porque el *Diario* puede tener lectores: Aunque Dionisio Ridruejo no pensó en mí hace veintinco años, pude leerlo bien; cierta magia innombrable me asistió, y ya, para siempre, lo sé comunicante, suscitador de emociones pequeñas y grandes. No fue para mí un mero goce verbal. Hasta las zonas de casi tiniebla —que en un libro de naturaleza honrada no faltan jamás— son seductoras. En segundo lugar, porque el libro me permitió —y creo que no se trata de una experiencia exclusiva— alcanzar un punto de clarividencia.

Acontece que el *Diario de una tregua* no ha perdido actualidad. La *humilde solución* que propone no perderá vigencia mientras el estado actual de la humanidad no haya variado notablemente. Entretanto, si se lo lee bien, si se lo consigue poner en contacto con las fibras interiores del propio espíritu, tendrá algo a ofrecer: en casos de pacto con la muerte, podrá recurrirse a él para buscar la tentación de la vida y el método para aprovecharla. Creo que pocos podrán negar que los progresos habidos por la humanidad desde el último grito de la Segunda Guerra arden hasta las cenizas en un instante y a cada momento. Basta un leve atisbo de lucidez. Occidente, el de los muchos cánceres, perdió la vertical. Vencedores, vencidos e inocentes quedaron atrapados entre los repliegues del monstruo. Algunos fueron aferrados por la locura, otros murieron llorando a Babel, otros quedaron pasmosamente reducidos, otros, de todo hubo, agravaron su fe. Catástrofe general. Momento propicio para la lucidez, la desesperación o el improbable renacimiento.

Dionisio Ridruejo, que había llegado hasta lo más helado de Rusia con un fusil, poeta y, por tanto, ser vulnerable, receptor sensible, no tardó en llegar al colapso. ¿Qué hacer? ¿Cómo vivir de ahí en adelante? Esa crisis (que hoy, por uno de esos piadosos misterios de la tierra, muchos viven ya aturdidos o sonámbulos) debió ser atroz, ejemplar. Dimitió. Fue desterrado de las grandes capitales. Fue a parar a Cataluña (con la paradójica fortuna de poder cumplir su destierro en lugares tan hermosos —entonces todavía no se levantaban altas y en montón las grandes chimeneas— como San Andrés de Llavaneras, San Cugat del Vallés y Alella). En esas tierras, sabedor de que el camino de la vida no se desanda, comenzó, ahí mismo, su renacimiento. Los hombres tienen mucho de pértiga: a veces, llevados más allá de un límite, se quiebran como tallos secos, mueren si no tienen ni un resto de elasticidad, de vida. En su

Diario Dionisio Ridruejo deja constancia de cómo impidió la fractura. De bruces sobre la tierra, recién caído, intentó la reconciliación. Se dejó ir. Se detuvo interminablemente en los detalles de su morada interior y exterior. Evocó, llamó a su niño: desde lo más recóndito lo dejó salir y hasta mandar. O, para decirlo con otras palabras, se dejó ganar por el asombro más ávido y más sensual. Así pudo recuperar el encantamiento, el gusto por la vida y por sí mismo. «Todo mi idealismo se hizo añicos y el mundo hermoso y atroz, lleno de menudencias, renació de sus vidrios rotos.» Inútil valorar el absoluto, pero fundamental valorar el paisaje que asoma por la ventana. Si el absoluto, como el hambre, vuelve sanguinarios a los hombres, matándolos al fin, el paisaje, sea cual sea, restituye la vida mejor, la múltiple y, a veces, la contradictoria. Y Dionisio Ridruejo anotó un 15 de julio: «Hombres apasionados y de idea fija empujarán el mundo. Pero sólo hombres comprensivos, duales o plurales, lo amarán y gozarán verdaderamente. Y lo conservarán, si aquéllos lo agrandan; y lo restañarán, si aquéllos lo malhieren». Ya conocía su nuevo destino, el otro lado de la tregua.

El siglo no va por el camino de esta astuta resurrección. Pero siempre hay por ahí infelices que, en un extremo insoportable y con un poco de suerte, quizá se animen a probar. No hay garantías de triunfo. La sacralización del hombre y del mundo por el asombro no es empresa fácil. Si lo fuera, con seguridad no andaría yo escribiendo esta reseña, que se desboca, del *Diario de una tregua* de Dionisio Ridruejo: mis propias manos, sobre la mesa, me serían más reductoras. — *MANUEL A. PENELLA (Calle Vicente Gaceo, número 19, 2.° D. MADRID-29.)*

SAUL BELLOW

Saul Bellow, cincuenta y ocho años, judío canadiense, habitante en los Estados Unidos y profesor de antropología, dejó honda huella con su novela *Herzog* (1), reflexiva, sensualmente intelectualizada y madura. En este caso la palabra «madura» tiene connotación especial, en el sentido de que la indagación novelística de Bellow es ejercida asumiendo todos los resortes culturales de una mente des-

(1) Editorial Destino, 1965. Véase mi nota *Carta a un personaje de novela* en el número 204 de esta Revista.

arrollada y no, como es tan frecuente en los novelistas mediocres, a través de temperamentos esquemáticos y elementales que no acaban nunca de enfrentarse con la verdadera complejidad de la naturaleza humana. Existe la difundida creencia tópica y trivial de que la reflexión no debe empañar la acción novelística, como si la carga reflexiva fuese un producto espúreo del acto de vivir y los personajes de novelas viniesen obligados a comportarse siempre dentro de ese mecanismo obligado y superficial de la acción, de los gestos, de las palabras y, además, viniesen siempre obligados a ser individuos sencillos, carentes de historicismo y densidad cultural, con lo cual nos encontramos que a tales individuos tienen que estar pasándoles continuamente cosas, mientras su vida psíquica profunda, que no es acción en el estricto sentido que entendería un mal crítico, pasa a llenar el campo de los escamoteos olímpicos e infundados. En realidad, los críticos que se expresan en dichos términos no hacen más que mostrar inconscientemente su populachería lectora y que se les resiste una página hecha de pensamiento, una página para cuyo juicio no sirven las cuatro reglas formales aprendidas, sino que requiere otro talante y una clase de curiosidad y apasionamiento que exceden los simples divertimientos de un argumento subyugador, de esos que «atrapan y no se pueden dejar», es decir, que la crítica a que me refiero, en un momento dado, no hace más que proclamar —como diría Baroja, que, por otra parte, se ha beneficiado como autor de tales ñoñerías subdesarrolladas— su «ideal de porteras», el cual consiste, como todo el mundo sabe, en llorar mucho y bien con los seriales de televisión o, en otra vertiente más *sutil,* con las mariposas amarillas que se le escapan de la cabeza a un tipo mágico y no recuerdo si también «sonado». Esta crítica se comporta frente a la novela reflexiva igual que un niño frente a la promesa de un juguete: cualquier dilación lo enfurece. Para la crítica la dilación es el pensamiento, todo aquello que la distraiga de su vicio particular: la lectura fácil que se deja devorar sin más engorros. Estos enunciados presupuestos no tendrían ningún inconveniente en desestimar a Saul Bellow y, por el contrario, yo pienso que su manera de novelar es una de las pocas fórmulas admisibles en función de la cultura de nuestro tiempo y de las fricciones particulares que experimenta el intelectual frente a la terrible ambigüedad del desarrollo tecnológico. Claro que Bellow es coherente con su medio (la sociedad norteamericana), y un novelista elemental perteneciente a un medio elemental también puede ser coherente, con la única diferencia de que el segundo pertenece a una sociedad

que va a repetir todas las vicisitudes de la sociedad norteamericana y el primero se enfrenta a una sociedad que no va a repetir ningún esquema porque da la casualidad de que es la más evolucionada del globo (lo cual no quiere decir, por supuesto, que sea la más acertada; quiere decir simplemente que la previsión de su camino no está vista ni establecida, quiere decir que es una sociedad aventurera, aventurada y pionera). Para los que contemplamos el fenómeno desde una sociedad succionada y casi perfectamente determinada esto tiene mucho interés. Por otra parte, Bellow raras veces abandona la referencia y la medida de su propio campo de observación personal, la del intelectual que observa el mundo y se observa a sí mismo y, más exactamente, la del judío intelectual inserto en la comunidad burguesa estadounidense. Esta es la tónica de sus hasta ahora dos novelas más importantes, *Herzog* y *El planeta de Mr. Sammler* (2), así como la de algunos de sus cuentos o novelas cortas (3), si bien ello no quiere decir que Bellow, con este basamento ineludible, no deje de elaborar sus personajes, mejor dicho, su personaje, pero en un grado mínimo. Así es fácil encontrar anchas similitudes entre Mr. Herzog y Mr. Sammler, éste más viejo que el primero, como si se tratara de una evolución natural del mismo individuo encuadrado en la misma sociedad y con iguales características, atendido el cambio de perspectiva entre la madurez de uno, para la que aún cuenta el sexo, el vigor y ciertas maneras de acción, y la vejez de otro, que ya se tiñe con la melancolía serena del abandono. Los temas esenciales de Saul Bellow caminan por el estudio de la caracterología inmigrante del judío, su adaptación, la fractura histórica de sus antiguas vivencias; el intento de huida de la ambigüedad, la descomposición de las mecánicas individuales de defensa, generalmente basadas en el divorcio como punto de partida, según se advierte en *Herzog* y *Carpe Diem* (4); el hastío de una sociedad confusa y los conflictos que presenta el mínimo afán de juzgar. Sobre estas constantes se organiza la gran capacidad reflexiva de Bellow, que en *El planeta de Mr. Sammler,* sobre la repulsión y belleza de la urbe neoyorkina, fricciones generacionales y problema racial visto con inusitada perspicacia, incorpora especulaciones sobre el destino de la humanidad a raíz de haber puesto el hombre el pie en la Luna. Los orígenes de Sammler como víctima de los nazis, la agonía de un pariente rico y protector y las actividades de un carterista negro

---

(2) Destino, 1972 (la edición original en inglés data de 1970).

(3) *Las memorias de Mosby y otros relatos.* Destino, 1969. Los tres volúmenes hasta ahora citados fueron traducidos por Rafael Vázquez Zamora.

(4) Ed. Seix Barral, 1968. Trad. de José María Valverde.

en el autobús, al que Sammler sorprende y es amenazado con un extraño exhibicionismo sexual por parte del negro, son los elementos principales de que se nutre la novela y que sirven de ideal pretexto para examinar el sentido de la vida, la superpoblación, la invasora sexualidad, el pasado, el futuro, el poder de la mediocridad («en Rusia, en China, y aquí, gente muy mediocre está capacitada para acabar con la vida»), la lucha de los opuestos, la tiranía del trabajo, pero con todo el episodio más misterioso y que podría ofrecer mayores posibilidades de interpretación simbólica es el del negro ladrón y «exhibicionista». Se trata de un negro brutal y de refinada elegancia al que Sammler observa frecuentemente robar en el autobús. Ha dado cuenta a la policía, y ésta no puede remediar la situación porque tiene otros asuntos más importantes. Sammler, viejo, se siente intimidado ante la fortaleza del negro. Y también algo fascinado. Desde luego la sensación que se da del carterista es repugnante, imagen de la fuerza bruta y extraña y de algo más retorcido. Cuando Sammler da muestras de haberlo sorprendido, el negro lo persigue y no le pega ni lo mata, sino que silenciosamente, como una efigie imperiosa, muestra el miembro viril al viejo, que se queda, como es natural, estupefacto. ¿Final de la historia? Una especie de discípulo de Sammler consigue hacer unas fotografías del negro, que otra vez persigue y otra vez atrapa con singular poderío. El alumno se debate en las fuertes garras del ladrón y nada ni nadie interviene ni puede contra él. Sammler pasa por casualidad. Quiere ayudar al alumno. Se desespera. «¡Haz algo!», le dice a su yerno, inmigrante israelita, separado de la hija, guapo, loco, que había sufrido cárcel y persecución política, digno de la mayor desconfianza —según la imagen que se da de él en la novela—, y que ahora, un tanto risiblemente, quería convertirse en artista e iba a todas partes con unos medallones labrados. Bueno, la reacción del yerno casi mata al negro. No es demasiado buen procedimiento narrar la novela —una parte ínfima— que se quiere comentar o criticar, pero en este caso ha sido necesario para intentar comprender la supuesta idea racial de Bellow. ¿Tiene, en efecto, carácter simbólico el episodio? Yo diría que no, mas si algo por el estilo tratara de expresársenos no cabe duda que se trataría de una definición histórica y temperamental de dos razas en litigio y ambientadas en un suelo común al que han accedido en virtud de diversos avatares. Por lo demás, la mayoría de las reflexiones del viejo Sammler tienen un sentido finalista, como de extinción de una Era y comienzo de otra: la voluntad de vivir de la especie, la colonización de la Luna,

los errores humanos, la distorsión del poder. Un estado de ánimo que puede describirse como «el lujo de no asustarse por su destino», hasta ese punto el intelectual moderno honesto se siente impotente para controlar nada ni influir en ningún estamento social o técnico. Bellow es una muestra del profundo atractivo de la novelística norteamericana, reflexiva, intelectual, culta y personalista, una gran novelística en suma.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

JUAN LUIS ALBORG: *Historia de la Literatura española,* tomo III, siglo XVIII, Editorial Gredos, 929 pp.

Pocos siglos más necesitados que nuestro XVIII de una inteligente revisión. Incorporado a la historia, a partir de la centuria siguiente, bajo la acusación de heterodoxo, este sambenito ha enmascarado y tergiversado su carácter, dificultando así un acercamiento objetivo a sus valores reales. Actualmente muchos de los prejuicios que oscurecían esta valoración, dictados unos por la arbitrariedad y otros por el desconocimiento, vienen siendo desvirtuados gracias a la lenta pero progresiva labor de recomposición de los hechos que de unos años a esta parte están realizando los estudiosos. Pero se trata, sobre todo, de una recomposición histórica. En el campo literario, a pesar de existir importantes monografías aisladas sobre tal o cual autor, se echaba en falta una revisión panorámica atenta y minuciosa. A este respecto, se puede decir con absoluta propiedad refiriéndonos al libro cuya crítica nos ocupa que ha venido a llenar una real laguna. Consciente el autor de la extensión e importancia de tal laguna, se cree precisado a justificar, en una nota preliminar, la amplitud que ha alcanzado el tratamiento del período, ya que, al parecer, en el plan inicial este volumen III de la Historia de la Literatura española estaba destinado a abarcar los siglos XVIII y XIX. «Hemos creído —dice— que ningún otro período de nuestra historia literaria exigía ser presentado con semejante "aumento"; había que rechazar los apresurados resúmenes habituales y ofrecer un cuadro más minucioso, capaz de sujetar la curiosidad del lector y conducirla hacia un campo tan poco frecuentado... Es imposible persuadir del significado de un escritor o del alcance de un problema sin concederle atención holgada, sobre todo si hay que enfrentarse de camino con errores inveterados, ignorancias o equivocadas valoraciones... El siglo XVIII no puede ser

descrito al mismo aire que otro período cualquiera; requiere otra andadura, más todavía que por su índole especial, por la peculiar actitud renuente que hemos de suponer en no pocos lectores. Por esto mismo era forzoso llevarlo a un volumen aparte donde, como en casa propia, se le atendiera con independencia y sin prisas, liberándole de su tópica servidumbre como apéndice o rabadilla de otros siglos.»

La prevención contra el siglo XVIII, a la que tanto ha contribuido, entre otros críticos, don Marcelino Menéndez y Pelayo, ha venido siendo atizada en nombre de su desviación de la tradición católica y conservadora... hasta entonces sagrada en España. A lo largo de este libro y tantas veces como la ocasión lo requiere, Alborg puntualiza muy acertadamente que esta actitud de rechazo contra los posibles logros literarios o aportaciones culturales de la Ilustración española se incubó ya dentro del mismo XVIII, al calor de prejuicios (o «preocupaciones», como entonces se decía) agresivamente aferrados a las ideas y creencias del «antiguo régimen»; y precisamente esa actitud agresiva condicionó el ambiente tenso en que se cocieron los escritos del siglo, contagiados no pocas veces de un tono polémico que oculta y distorsiona sus bellezas. Lo más notable y positivo del libro de Alborg es que, al mismo tiempo que va analizando la literatura del siglo, tiene perpetuamente en cuenta las consideraciones que anteceden, sin olvidar en ningún momento los condicionamientos políticos que contribuyeron a darle ese cariz peculiar a la Ilustración española. El principal de estos condicionamientos, claro está, es el cambio de la dinastía austríaca por la borbónica, auspicio para unos de bienes y progreso, origen para los más de corrupción y trastornos sin cuento. Con el cambio de dinastía, en efecto, a la situación de crítica latente sobre los males del país reflejada en escritos de la centuria anterior viene a añadirse un elemento nuevo y fundamental: la toma de conciencia acerca del retraso que España sufría en muchos órdenes con relación al resto de las naciones europeas. Frente el apego a lo autóctono, irrumpe la adhesión a una escala de valores importados ante los cuales un poderoso sector de opinión reacciona con intransigencia y escándalo perfilándose la escisión entre «modernos» y «tradicionales» que había de aglutinar en adelante dos ideologías progresivamente antagónicas e irreconciliables. En la Introducción a su libro, Alborg amplía y matiza con precisión admirable estas ideas, al tiempo que pasa una breve revista a los errores acumulados por las valoraciones apasionadas que de uno y otro bando han llovido sobre la literatura dieciochesca española. Se cuida también de advertir que él no pre-

tende reivindicar valores extraordinarios o inexistentes; es decir, afirma, de entrada, que en el siglo XVIII no nos vamos a encontrar con escritores geniales, partiendo de la base de que no es un siglo de creación sino «de estudio y de análisis, de revisión de cuentas, de investigación y sistematización, de inquietudes y proyectos».

El aliciente para la lectura del libro de Alborg nace espontáneamente ya con sólo recorrer las once páginas de su Prólogo, cuya transcripción íntegra creo que sustituiría con ventaja a la mejor crítica y podría servir de suficiente recomendación, sobre todo teniendo en cuenta que después, a lo largo de los diez extensos capítulos que suceden no se traicionan en ningún momento las promesas de esmero y objetividad con que el autor anima al lector a que emprenda bajo su guía la exploración de zonas de nuestra literatura tan mal y parcialmente conocidas. Al final del recorrido, no solamente nos vemos precisados a reconocer que semejantes promesas han sido rigurosamente respetadas y que no albergaban fraude alguno, sino que el viaje en muchos de sus tramos ha resultado apasionante.

Porque otro de los méritos del libro que nos ocupa —y éste bien insólito en trabajos de esta índole— es que está escrito magistralmente y además con gracia. Habitualmente a los libros que se ocupan de la literatura escrita por otros no se les suele exigir que tengan en sí mismos calidad literaria. Esta falta de exigencia resulta ser un grave error, amparados a cuya sombra los eruditos y estudiosos suelen desatender la posible armonía de la realización. No es éste, por cierto, el caso de Alborg. Su libro está concebido con el mismo aliento literario que podría estarlo una buena novela, en el sentido de que cada uno de los capítulos que lo jalonan es eslabón de un proceso de esclarecimiento general de la época, y, sin dejar de tener significación en sí mismo, se siente como acorde de una sinfonía total, cuyo *leit-motiv* —las circunstancias sociales y políticas del siglo— resuena perennemente al fondo de lo que se va oyendo, reaparece, se incorpora a la corriente de la narración.

También es poco frecuente la frescura y naturalidad de la expresión. Alborg, a pesar del bagaje erudito que le acompaña en su exploración, consigue hacérselo olvidar al lector, que no pese ni asfixie la viveza y autonomía del lenguaje con que él mismo va explicando las cosas. Y, por mucho que esta explicación sea el resultado de saberes y estudios previos al suyo, en la asimilación de los mismos reside el secreto de su transformación en obra de arte. Capítulos como los dedicados a Cadalso o Ramón de la Cruz, por

ejemplo, significan acertadísimas y singulares aportaciones para el conocimiento psicológico de estos personajes, encuadrados en su época.

Alborg no retrocede ante cualquier novedad expresiva, desde la incorporación de voces vulgares como «cachondeo» o refranes como «aquellos polvos trajeron estos lodos», hasta metáforas y comparaciones de tipo conversacional como cuando dice «delirios que no son menos reales que un dolor de muelas». Tampoco vacila en hacer paralelos entre fenómenos literarios dieciochescos con otros de nuestro tiempo, y así en la página 389 el lector se sorprende encontrando unos poemas de Blas de Otero, cuya apelación el contexto requería.

En resumen, un libro de importancia definitiva y al que además se agradece, sobre todas las cosas, su ausencia de pedantería y la fluidez de su discurso.—*CARMEN MARTIN GAITE (Doctor Esquerdo, número 45. MADRID.)*

ROBERT MARRAST Y EL PRIMER ALBERTI

A Angelines Sanz

Ante esta reciente edición de «Castalia» (1), colección cuyos rigor y calidad le han deparado un prestigio tan firme como rápido, cabe establecer dos líneas de consideración y comentario. Una de ellas se referiría, casi fatalmente y ante el panorama y la relectura de sus tres primeros libros —los neopopulares, reunidos y estudiados en el volumen—, a la etapa inicial de la poesía de Rafael Alberti, que es uno de los mayores, si no el mayor, superviviente de la gran generación poética «del 27», mientras que la otra vía de análisis impondría una estimación del trabajo concreto —es decir, de la edición crítica— realizado por Robert Marrast a base de esas tres obras: *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí.*

Vamos a intentar, en un par de breves cotas, ambas aproximaciones a un autor y a un estudioso ciertamente singulares.

---

(1) Rafael Alberti: *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí*, en edición crítica de Robert Marrast. Clásicos Castalia. Madrid, 1972.

I. ALBERTI Y SUS PRIMEROS LIBROS

Para muchos criterios, la del gaditano Rafael Alberti (Puerto de Santa María, 1902) es la voz provista de más variados registros y acentos de entre todas las de su generación, y ésta, a su vez y sin duda, una de las más calificadas y memorables de la poesía española a lo largo de los últimos siglos; huelgan nombres para poder afirmarlo así con toda comodidad.

Respecto a Alberti, el neopopularismo de sus primeras obras —que son las elegidas por Marrast en el libro que nos ocupa— deja sucesivo paso a un neogongorismo y a un surrealismo *sui generis*, y luego a un tono de más llano —y más hondo— contenido, el de sus libros de posguerra, escritos todos fuera de España y más o menos caracterizados por un diríamos «humanismo», que, sin detrimento de las acostumbradas y colosales brillanteces idiomáticas del poeta, gravita sobre ellas y, como en *Retornos de lo vivo lejano*, nos entrega un Alberti antes imperceptible o casi imperceptible, un Alberti nostálgico, meditativo, francamente dramático en muchas ocasiones. Aunque advirtamos en seguida que todos aquellos perfiles y corrientes expuestos aquí tan en corto no agotan el polifacetismo de la obra albertiana. Sin referirnos ni de paso a su teatro o a sus libros en prosa, incluso los aspectos de su poesía a que, brevísimamente, hemos aludido, se barajan y entreveran con frecuencia, junto a otros, a lo largo de dicha obra. Pero el desarrollo detenido, y aun la enumeración, de cuantas perspectivas y luces nos ofrece la poesía de Alberti en su conjunto, requiere un texto cuyas dimensiones no pretenden estos pocos párrafos. Preferiremos, pues, limitarnos a refrescar algunas claves de la voz poética inicial de Rafael Alberti, de sus posibles vigencia, virtudes y limitaciones, y a detectar en ellas, de modo más bien implícito, algunas huellas precursoras de otras y posteriores andaduras del autor.

¿Qué nos ofrece hoy, por ejemplo, a sólo un año de su cincuentenario, el primer título de Alberti, *Marinero en tierra*, libro galardonado en 1925 con el Premio Nacional de Literatura y —esto es lo que cuenta— por dictamen de un Jurado en el que figuraban un Antonio Machado o un Ramón Menéndez Pidal, junto a un Carlos Arniches o a un Moreno Villa? ¿Qué puede, tal día como hoy, perdurar y mantenerse de aquel *Marinero*, así como de los libros albertianos inmediatamente posteriores, *La amante, El alba del alhelí?* A mi honesto entender, un valor al menos sobrenada y reluce de entre cuanto al presente puedan y no puedan aportar esos tres libros a nuestra sen-

sibilidad y a nuestra tarea actuales: se trata de su lenguaje, de las extraordinarias, endiabladas luz, riqueza y facilidad de su lenguaje.

Quizá sea difícil emocionarse o conmoverse, hoy por hoy, con la gran mayoría de estos poemitas..., excepto por conducto verbal, terreno en el que un reconocimiento de las calidades meramente literarias puede llevarnos, cuando ellas posean rasgos excepcionales, a una suerte de «emoción». En el caso del Alberti inaugural, la abundosidad y la capacidad de canto dejan en un segundo término de interés hasta el eco que de una añeja y españolísima fuente nos traen: el cancionero popular antiguo, eco fundamental, sin embargo, porque de él proceden en parte. Indetenible, como borracho, el trino juvenil de Alberti, que por aquella época y abandonadas de momento sus actividades de pintor «escribió como un loco», no quiere ni puede, prácticamente, quedarse en cosa alguna y calar, profundizar, en ella. No pocas veces, verbigracia en contados instantes de los sonetos a sus antepasadas Rosa y Catalina, o en «Con él», su primer poema a Garcilaso de la Vega, el poeta roza algo que sabe muy pronunciadamente a otras zonas y dominios de la poesía, a territorios vitales, emotivos, calientes, que para uno es como decir algo no menos válido por abusado y manido: trascendentes. Veamos aquella cosita, «Trenes»:

Tren del día detenido
frente al cardo de la vía.

—Cantinera, niña mía,
se me queda el corazón
en tu vaso de agua fría.

Tren de noche detenido
junto al sable azul del río.

—Pescador, barquero mío,
se me queda el corazón
en tu barco negro y frío.

O el minúsculo, relampagueante, «Sestao», de *La amante:*

Tan alegre el marinero.
Tan triste, amante, el minero.

Tan azul el marinero.
Tan negro, amante, el minero.

Pero se diría que no tiene tiempo el joven poeta, ni lo puede dar, para hacer llegar más lejos y más adentro esas motivaciones «humanas» de orden diferente, que su obra y la vida irán más tarde

fijando y desenvolviendo. Aquí mandan la música, las jubilosas pirotecnias semánticas, la gracia y el garbo, junto a una ingenua, pero muchas veces válida y sincera efusión, transparentadora de la bulliciosa bahía de origen, de las solares y estimulantes «rabonas» hacia el mar, frente a Cádiz, de los pocos años, dichosamente marcados —y para siempre, lo sé bien— con esos fulgores ribereños. Así, son el lenguaje y el dominio retórico, magistrales ya y jamás desasistidos de sal ni de sorpresas expresivas, los elementos sustanciales de estos primeros libros albertianos, el abandono de cuyas formas y temas —formas y temas que el poeta cultivaría en adelante mucho más ocasionalmente— se presiente ya en *El alba del alhelí,* donde parecen menudear en mayor proporción las composiciones, tal vez menos sentidas, más librescas y artificiosas, que habían de producir en Alberti un cansancio de su primera etapa, cansancio confesado por él en su autobiografía *La arboleda perdida,* y el paso a una segunda época, la barroca, de la cual, y desde los primeros poemas de *Marinero en tierra,* aparecen ya evidentes señales e indicios.

Refiriéndose a la poesía festiva, así como a la epigramática, el nicaragüense Carlos Martínez Rivas me aclaró hace ya algún tiempo —fue, sobre todo, una reconvención— que es que «hay otras musas». La de Alberti en sus primeros títulos es una musa playerilla y quinceañera, ligera de otras ropas que no sean su alegría, su hermosura corporal, su natural riente. Hay, pues, en cuanto a su sustancia, que leerla y gustarla —perdón por el desliz metafórico-erótico— sonriendo o riendo abiertamente, sin olvidar que la sonrisa y la risa son también parte, bien eficaz y seria por cierto, de la vida de todos, y sin echar tampoco en saco roto el secular abolengo, la raíz preclara, los felices atavíos medievales que esa rutilante muchacha playera, la musa del tiempo gaditano de Alberti, se viste y se calza, con plenos gracejo y derecho, cuándo y cómo le viene en gana, por ejemplo para decirnos:

Vengo de los comedores
que dan al Jardín de Amores.

«Macetas» es el subtítulo que puso Rafael Alberti a la sección de *Marinero en tierra* en la que se encuentra el bello ejercicio cuyos dos primeros versos —que son también los últimos— acabamos de transcribir, y en verdad que ese subtítulo podría extenderse a la totalidad de sus tres primeras obras, patios andaluces parcialmente penetrados de presencias de Castilla, alegres ámbitos espaciosos,

inundados en luz y flores, junto a un Atlántico ciego de sol, y llenos de un maceterio al que no cabe pedirle más que la frescura y el júbilo que emana.

II. LA EDICION CRITICA DE MARRAST

Doctor por París y profesor del Instituto de Estudios Hispánicos de La Sorbona, Robert Marrast es un avezado especialista de nuestras letras clásicas y contemporáneas. Aportó a la enciclopedia de «La Pléyade» una «Historia del teatro español y del teatro hispanoamericano» y son numerosas sus ediciones y sus obras ensayísticas sobre temas literarios hispánicos del ayer y del hoy. Por lo que atañe a Rafael Alberti, es éste el tercer volumen que Marrast dedica al poeta gaditano, de quien editó su *Lope de Vega y la poesía contemporánea,* seguido de *La pájara pinta* (París, CRH, 1964) y *Aspects du théatre de Rafael Alberti* (París, CDU-SEDES, 1967), amén de artículos y estudios sobre el arte albertiano en muy variadas publicaciones.

La triple y presente edición de *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí* se caracteriza, en su vertiente crítica y de estudios textuales, por tres virtudes desgraciadamente no demasiado ejercidas en el campo actual de la erudición y la crítica poéticas en lengua castellana: claridad de ideas en cuanto al sistema y a su exposición, afán superlativo de minuciosidad, precisión y congruencia en las conclusiones.

No trata Robert Marrast de descubrir Mediterráneos, sino de precisarlos mediante una cartografía crítica objetiva, asistida por todo género de elementos reales; tampoco trata de lucirse personalmente con cargo a la materia estudiada, asentando teorías gratuitas y aventuradas mediante esas conjeturales, inasequibles prosas de alambique, portadoras, en el pecado de su vanidad, de la doble penitencia de su tedio y de su habitual y consiguiente destreza para caerse de las manos a las pocas páginas. A través de un instrumento muy sencillo, pero muy completo, y fundamentalmente claro, Robert Marrast llega sin retorcimientos al fondo de lo que pretende. El conocimiento del material estudiado por Marrast en esta edición albertiana, afluye a nuestra atención sin esfuerzo y desde ángulos y enfoques facilitadores y diversos; esa cuidada, rigurosa manipulación de datos concretos, diferentes y objetivos es lo que proporciona a la obra del crítico su eficacia. Marrast investiga, acopia y ordena, no especula. Nadie tiene, resignadamente, que seguir en él capricho-

sas, trepadoras, huecas —o todo junto— apetencias teorizantes en las que se trata de embutir a la fuerza cuanto al crítico convenga y de dejar fuera cuanto no, con pretextos o sin ellos. Marrast opera exclusivamente con la realidad; no hay en su trabajo más cera que la que arde, y ésa arde muy bien y deja ver, con excelentes nitidez y contraste aquello que se trata de mostrar, no de demostrar.

Asentada la primera y más agradecible virtud del libro, su intención y su logro de claridad, pasemos a tocar el tema de su minuciosidad en el acarreo de datos útiles. Nos hemos referido ya a la pluralidad de ángulos de visión, a la amplia batería de focos distintos, situados por el crítico en torno a la obra inicial de Alberti. Pues bien: separando ahora únicamente el «foco» destinado a la cotejación de las sucesivas ediciones de los tres libros, de las correcciones, cambios y supresiones interpolados en ellos por el poeta a lo largo del tiempo, podríamos obtener una lección muy apreciable y suficiente de lo que es la evolución de un escritor, de este escritor concreto, y acaso también de otros. Tramitada por Marrast con una tenacidad sorprendente, esa evolución es seguida en su libro, verso a verso y edición a edición, mediante notas a pie de página, apéndices documentados, utilización de manuscritos, cartas y otros estudios. Pero todo ese vasto material aparece ofrecido sin farragosidades ni enredos, dosificado y distribuido de manera que, a cada momento, puedan el simple lector o el especialista consultarlo, seguirlo o prescindir de él. Y otro tanto puede decirse de la caudalosa, múltiple información albertiana que el libro aporta en otros terrenos. La introducción biográfica y crítica, de 42 apretadas páginas, resulta ejemplar en tal sentido, y lo único subjetivo en ella es la dedicatoria de Marrast: «*A mi mujer*»...

Claridad y riqueza documental no iban, finalmente, a traicionarse ni a dejarse: su fruto es una congruente precisión en las conclusiones del trabajo. No muchas, pues, como ya hemos indicado, se trata de una obra muy exegética y poco teórica —a lo justo—, pero sí sustanciales y aclaratorias. Ejemplo:

> Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí, *no constituyen un mundo poético cerrado, aparte, autónomo y sin relación alguna con las obras escritas más tarde y, especialmente, las que entran en la categoría de la* littérature engagée. *Los tres primeros libros de Alberti representan el primer núcleo de un universo que se va enriqueciendo cada día —y sea por mucho tiempo— con nuevas creaciones, pero sin solución de continuidad, en un constante y armonioso devenir.*

O este otro párrafo:

> *En* El alba del alhelí *le preocupan más [a Alberti, claro] los aspectos de la realidad de Rute, que chocaban ya con su innato sentido de la libertad y la justicia. Simpatiza con la húngara, en la que ve el símbolo de una vida sin trabas, al margen de una sociedad de moral rígida; le interesa la suerte del prisionero que desearía ver, como él, en libertad; le indigna la reclusión de* La encerrada, *víctima de un orden que impone leyes inhumanas a una muchacha cuya única culpabilidad se debe a que es hermosa y joven. Más o menos consciente y totalmente, Alberti proyecta su propia personalidad en estos personajes que, por las costumbres o los prejuicios erigidos en código estricto, se ven condenados a renunciar a su personalidad. Y no sólo descubre* el problema de no poder comunicar, *sino la razón fundamental de la existencia de tal problema: la incompatibilidad de ciertas reglas sociales con el armonioso desarrollo del individuo.*

Muchos y sólidos ejemplos, aparte de estos dos, podríamos invocar sobre lo que antes hemos afirmado. Pero es obvio que unas pocas notas no dan para tanto y que, por más que lo ampliásemos, éste es un pequeño trabajo crítico a un dilatado trabajo de la misma índole, cuya definitiva noticia y provecho sólo pueden producirse a través de sí mismo.

Nos contentaremos aquí, pues, con las someras indicaciones que anteceden y concluiremos indicando que, además de las ediciones cotejadas de *Marinero en tierra, La amante* y *El alba del alhelí,* las 293 páginas del libro de Robert Marrast incluyen la introducción bibliográfica y crítica que hemos mencionado al paso, una completísima noticia bibliográfica de la obra albertiana, una bibliografía escogida sobre el autor, dos apéndices y sendos índices de siglas, de primeros versos y de las doce láminas que, con dibujos y grabados de Alberti, retratos del poeta y reproducciones facsímiles de sus ediciones primeras, agracian la triple edición de «Castalia».—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20).*

IGNACIO XURXO: *Cuentos.* Librería Hachette. Buenos Aires, 1971.

A finales del pasado año apareció un bello libro de narraciones cortas que viene a incrementar la ya tan amplia lista de escritores hispanoamericanos actuales, y en especial argentinos, que ofrecen sus cuentos en volumen, lista presidida por Cortázar, Rulfo, Onetti,

Benedetti o Borges, entre una torrentera de etcéteras que muestran y demuestran una auténtica pujanza en este sector literario, frente a la aún tímida, displicente y a la vez púdica aparición por estas latitudes españolas del libro de cuentos.

De Xurxo —de seguro, claro pseudónimo— pocas noticias nos han llegado; sólo conocemos que en 1954, junto a Dalmiro Sáenz, ganó un concurso de cuentos convocado por la revista *Esto es*. Tal vez tras esa doble equis enigmática, tan apta para encubrir, se encuentre algún alto administrativo o un fuerte hombre de empresa: un ejecutivo, como se les ha dado en llamar ahora. Así nos lo da a entender el casi total sentido, con mucha carga autobiográfica, de los cuentos que componen la última parte del libro, y, por supuesto, el titulado *Tahití*.

Tras la sugestiva portada «de consumo» que arropa el volumen, a uno, que tiene sus gustos y prefiere ver las cosas simples, sin apoyatura alguna, le dejan como asombrado las palabras efusivas y encomiásticas que en el prólogo escribe Humberto Constantini: «Parecerá exagerado hablar de maestría en un primer libro de cuentos.» Tan redondos y dicentes términos nos llevan un tanto al susto, esperando la aparición, desde casi la nada, de otro estallido del *boom*, ya imprevisible. Mas, en honor a la verdad, desde la primera página, el libro prende la atención por su lenguaje íntimo y directo; nos vamos adentrando en su mundo llevados de la mano de la palabra que crea buena literatura, y es que el autor hace suyos y reales los versos de Geoffrey Chaucer, que dan entrada al libro: «Quien cuenta un cuento según un hombre / debe repetir tan de cerca como pueda, / cada palabra, si es de su responsabilidad, / por muy grosera o inapropiada que fuera.» Así, con un lenguaje duro y fácil, preñado de un nativismo hondo hasta la realidad, nos vemos inmersos en la lectura abierta, plena de sugerencias en pocas palabras, que abre el autor a expectación (aunque sin intención de crear «suspense»), aportando unos datos vivos de tan reales y dialogantes por su logro.

El libro adopta tres frases de Alvaro Cunqueiro como homenaje a su deleitoso Merlin y familia: «A frol da mocidá», «As liñas dun xastre invisibre» e «Iste Don Hamlet de quen falei», para dividirse en otras tantas partes con cuatro cuentos cada una. En total, doce narraciones de una intensa libertad interior no exenta de lirismo y de condena, como el mar de la fatalidad de Hemingway o el intimismo evocador de Ana María Matute. Tres frases y tres mundos agrupables por su intención definidora: la flor ansiosa y truncada de la infancia, un invisible hilo con razón suficiente para atar a la vida y la insuficiente fortaleza de ese Don Hamlet desde su adamascado sillón

de ejecutivo. Mas, junto a esos tres apartados en que divide Xurxo su obra, ésta se nos agolpa en dos bloques indisolubles desde su frontera con lo real: la soledad condicionadora del hombre en sus pasos y en sus huellas y la búsqueda consciente y constante de un amor necesario para que todo tenga sentido.

Ponele es el primer cuento del volumen y parece presentar una narrativa distinta a la del resto de los que componen la obra (aunque cada texto, como cada situación y cada hombre, se diría ensayan a lo largo del libro un estilo diferente, en lo que acierta Xurxo). Parte este relato inicial de un diálogo en boca de dos personajes, tan íntimo hasta ser casi un monólogo, en el que el autor plantea toda una realidad hasta el absurdo, como una catarata de introspección y agobio de la nada que nos recuerda el diálogo extremo de los personajes de *Esperando a Godot:* «Ponele que no haya nada. Nada. Pareció no oírme. Tomó el revólver con la vista fija en él, eludiéndome. Cuando apoyó el caño con firmeza entre el pelo negro y crecido de su sien, me dirigió una mirada neutra y repitió: Ponele.» Y se nos agolpan en el recuerdo las palabras de Camus en *El extranjero:* «Mezclando un poco las palabras y dándome cuenta del ridículo, dije rápidamente que había sido a causa del sol.» Esa misma búsqueda de liberación interior la encontramos plenamente desarrollada en el segundo texto, *Día agitado,* donde una carta de una niña de catorce años dirigida al beatle John Lennon puede ser tan larga como honda la soledad de su remitente, condenada a la sumisión en un mundo de falsos oropeles. Dulce y bello cuento en un aroma sucesivo, como el que ofrece siempre un lenguaje rico.

En *Carencia* se nos acerca la sombra de Poe, todo un orbe de alucinaciones condicionadoras del mundo infantil hasta la totalidad; lo mismo sucede en *Solapadamente,* en el que el mundo de la fantasía, según viene expresado, tiene algo que ver con la plástica cinematográfica de un Alfred Hitchock. En *Las zorras,* y partiendo de un lenguaje bíblico, Xurxo muestra la búsqueda anhelante por un joven de su entrega a la llama del primer contacto de amor, narrativamente manifestado en una línea de hábil verismo y conocimiento íntimo de la pubertad. *Lalo,* el norteamericano imposible, miente para ser algo, para tener su mundo; es un hombre que ha perdido la libertad y por ello recurre al sueño de ser soldado en Normandía o espía en Bulgaria, y es la soledad la que le lleva una y otra vez a mentir, aunque tan sólo sea para subsistir ya tal vez para la nada. Con *Linda Maluf es un bote* y *Tango para un juez,* a nuestro juicio los cuentos cargados del más hondo y puro lirismo, se agolpa la necesidad de un amor aunque sólo sea en el recuerdo o sin memoria. En *Tahití,* creo que el

menos original de los relatos del volumen, se busca también la liberación por el amor. Esta narración nos suena a un trasplante de la vida de Gauguin a la Argentina de la era industrial: «Fugarme yo, jefe de familia occidental y algo cristiana. Y padre macanudo.» Por último, los cuentos incluidos en el apartado «Este Don Hamlet de quien os hablé», son, a nuestro parecer, los más introspectivos y autobiográficos; tratan de mostrarnos, otra vez, el dolor y la soledad de la tarea del alto ejecutivo: negocios, trabajo y mufa (hastío).

Ignacio Xurxo ha entremezclado muy bien «el aire» de las personas en estos relatos; sobre todo, nos complace el empleo de la segunda en algunos cuentos —que en realidad son monólogos— para darles apariencia de diálogos, para invitar aún más al lector y hacerle en cierto modo personaje de la propia historia. Las formas empleadas son múltiples; utilizadas con fuerza y firme expresión narrativa tienen que ver lo suyo en ocasiones —ya lo hemos sugerido— con el mundo del cine y la televisión, aunque sus resultados estén cargados de humanidad y grata precisión literaria. Cada relato tiene su mundo, y las formas narrativas, como decíamos, son tan amplias y aparecen empleadas desde tan diversas perspectivas, que, contra lo que pudiera parecer, lejos de llevar a una diversificación por el contraste, hacen que el lector se encuentre en la complacencia de un mundo peculiar y una literatura adecuada al mismo; una literatura vivencial y dinámica.—*MANUEL URBANO PEREZ ORTEGA (Millán de Priego, 13, 2.º JAEN).*

LOS SURREALISTAS ESPAÑOLES DE PAUL ILIE (1)

Del crítico norteamericano Paul Ilie conocíamos ya en España su *Novelística de Camilo José Cela,* volumen de preciso y precioso contenido prologado por Julián Marías y editado por Gredos. *Los surrealistas españoles* es, quizá, un estudio más interesante que el precedente, por cuanto su autor no vacila en arriesgarse al exponer sus tesis. El coraje en crítica literaria es algo siempre meritorio.

Juan Carlos Curutchet, su traductor, cumple fielmente con su cometido. Es licenciado en Literaturas europeas modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Esto le da soltura, co-

(1) P. Ilie: *Los surrealistas españoles,* versión española de J. C. Curutchet, Taurus, Madrid, 1972.

nocimiento y aptitud a la hora de verter una obra de índole erudita —en su más amplio sentido— como la que nos ocupa.

Los surrealistas españoles de Ilie no son los surrealistas españoles de Bodini, por citar un ejemplo cercano. La sabrosa «Introducción» del sabio italiano se refería a Juan Larrea, Gerardo Diego, Alberti, Lorca, Aleixandre, Cernuda, Moreno Villa, Altolaguirre y Prados, excluyendo a Picasso, José María Hinojosa y Dámaso Alonso. El hispanista yanqui trabaja —en la órbita poética— sobre Machado, Aleixandre, Lorca, Dalí, Alberti, Cernuda, Hinojosa y Larrea. La poesía de Cernuda e Hinojosa es considerada en *Apéndice.* De Juan Larrea sólo conoce los poemas incluidos por Diego en su famosa *Antología* y el estudio *Surrealismo entre viejo y nuevo mundos,* de su etapa mexicana.

Ilie desconoce las dos recientes ediciones —italiana y española— de la *Versión celeste,* de Larrea. *The Surrealist Mode in Spanish Literature* data de 1968.

Machado y Solana representan lo grotesco: un preliminar. «La modalidad grotesca siempre ha sido popular entre los artistas y escritores españoles» (p. 37). Nos agrada ver citado el pequeño estudio de Xavier de Salas «La pintura de Solana», publicado en *Leonardo* en 1945, de óptimas referencias. La figura de Goya, omnipresente, se hace obsesiva en tanto que raíz: no la descuida el crítico.

Entre los prosistas figuran Valle-Inclán («esperpentismo»), Ramón Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés y Joaquín Arderíus («cuentos de hadas intelectuales»). Sobre el primero el propio Ilie ha publicado (Nueva York, 1968) en *Ramón del Valle-Inclán: A Critical Appraisal of His Life and Works* un jugoso capítulo: «The grotesque in Valle-Inclán». *Los príncipes iguales,* de Arderíus, es una delicia plagada de incongruencias. *Teoría del zumbel,* de Jarnés, abunda en fantasía surrealista.

El incongruente, de Ramón, es vindicada como novela onírica y surreal; *Tirano Banderas* no es obra ajena a la técnica bretoniana, posee una corteza o envoltura surrealista.

Las alusiones a Juan Ramón Jiménez son constantes, pero no constituyen tema aparte.

El crítico se disculpa por no haber incluido en su trabajo obras de Antonio Espina (el olvidado polígrafo recientemente fallecido, auténtica personalidad humana y literaria), Juan José Domenchina (muerto en Ciudad de México, 1960), Ernesto Giménez Caballero, Miguel Hernández, Camilo José Cela y Azorín.

Habla de precedentes, pero sin alardes de originalidad: Baudelaire, Lautréamont, Blake, Hogarth, Quevedo, Goya.

O mucho nos equivocamos o Paul Ilie tiene cierta tendencia a considerar términos cuasi equivalentes lo grotesco y lo surreal: nos habla de ello la mención de Quevedo, Goya, *Tirano Banderas,* Solana. Tal identidad nos parece de gran valor, cuando de literatura española se trata. Pese a todo filisteísmo literario, no todos los tópicos son necesariamente burda estameña.

A nivel conceptual (Poggioli), el rasgo básico del surrealismo es trimembre: cultivo de estados oníricos, corriente de conciencia y violencia psíquica de todas clases (p. 14). Poética del sueño. Vitalismo psíquico y biológico.

El observador debe encontrarse inmerso en un mundo extraño, inquietante: es la impresión que produce encontrarse por primera vez ante los *Dos niños amenazados por un ruiseñor,* de Max Ernst; ante *La voz de los vientos,* de Magritte; ante un *Rayograma,* de Man Ray. «Misterio, incongruencia y absurdidad» (p. 17).

En España el surrealismo ha de entenderse en sentido amplio, no estrictamente *à la française.*

«El colapso de los valores *fin-de-siècle;* la dispersión de la generación de 1898 y su fuerza moral cohesiva, el establecimiento de una nueva orientación cosmopolita, la firme sustitución de las formas tradicionales del subjetivismo por lo grotesco, lo deshumanizado, lo violento y lo absurdo» (pp. 19-20).

Tomás Morales había escrito:

Apriétanle el cerebro los vahos encendidos;
y, borracho de aromas, deja doblar, incierto,
sobre la oliente alfombra los músculos vencidos...

El surrealista, como Héracles, conoce todos los aromas. Los odia porque los conoce. Paul Ilie nos cuenta en su volumen la historia de este odio en varios textos de poetas y novelistas españoles. De su odio y de sus músculos vencidos.

Quisieron crear más allá de la rosa y del cisne modernista. Lo consiguieron.

Federico García Lorca fue el más audaz de todos ellos.

Vicente Aleixandre, el más tierno.

El libro de Paul Ilie disgustará a muchos. Por su rigor científico, por su carácter universitario, por su voluntad epexegética hasta el

pleonasmo. Ha visto «con sus propios ojos», ha escuchado «con sus oídos».

Y a muchos gustará, por suponer un digno intento de sistematizar todas las actitudes surrealistas españolas en lo literario. Que nos cuenten entre estos últimos.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

ANTONIO PASQUALI: *Comunicación y cultura de masas,* Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

La consideración de la cultura de masas anduvo por mucho tiempo en Hispanoamérica repartida exclusivamente entre apocalípticos e integrados; y, en realidad, salvo excepciones anda todavía así: pero las excepciones se van haciendo más numerosas y, sobre todo, más lúcidas y más decisivas.

De los integrados no hay ni que hablar: dan conferencias, escriben en la prensa, funcionan en radio y televisión, firmemente incrustados en ministerios y agencias de publicidad, casi la misma cosa, o en híbridos que son agencias de publicidad del gobierno. Para ellos no hay problema, todo esto es maravilloso, Dwight McDonald era un majadero refunfuñón agotado en pelearse con *El viejo (y el mar)* de Hemingway, Adorno, un metafísico alemán nada menos, por suerte de la misma izquierda viene el olímpico Arbasino a salvarnos, y aquí no ha pasado nada. Los apocalípticos, por su parte, y haciendo casi los mismos gestos que los otros, tronaron, truenan y tronarán aún por bastantes años, acaso hasta que se vayan muriendo. Su pensamiento, en general, podría reducirse a un mecanismo de defensa contra ese monstruo audiovisual que viene a disputarles el pan, tan suavemente brotado antes de la pluma. Para mayor inconsecuencia, y como ya lo señalaba Eco, los apocalípticos utilizan los medios de la cultura de masas para atacar a la cultura de masas. En verdad, los dos extremos se compensan, se necesitan, se sirven el uno al otro y, sobre todo, sirven a los magnates de la cultura de masas idiotizante, pues apenas permiten formular las preguntas fundamentales.

Me viene en seguida a la mente el III Congreso Latinoamericano de Escritores, celebrado en Caracas en julio de 1970. La comisión número 4, que tenía por tema: «El escritor y su responsabilidad ante los medios actuales de difusión cultural», no supo en realidad ir

más allá de un exorcismo, entre piadoso y furibundo, verdadera danza de derviches giratorios contra el dragón de la cultura de masas. Una sola ponencia estuvo a la altura del problema, la titulada «Influencia de los medios visuales de información en América Latina», presentada por el costarricense Samuel Rovinski: se trataba de un estudio concreto de la situación en Costa Rica, realizado desde dentro, por un hombre que trabaja *en* lo audiovisual. Creo que uno puede preguntarse qué pasaría si los magnates de la cultura de masas alagaran a fondo a los escritores: a ver si la mitad por lo menos de los apocalípticos no cambiaba de bando. Y no es que dudemos de la honestidad de estos críticos, sino que gran parte de su argumentación gira en torno a que se leen menos libros, que la poesía no se vende y cosas así. Hay en esto, también, un problema generacional, que llevaría a comprobar que muchos apocalípticos no van prácticamente nunca al cine, a no ser que el filme tenga el sello garantizado de su «nivel artístico»; no han abierto en su vida una novela policíaca o de ciencia-ficción; no se detienen un instante en las tiras cómicas: la falta de curiosidad les impide, ciertamente, comprobar la existencia de una variedad de niveles, que hace que de Dashiell Hammet o Raymond Chandler, de Crepaux o Al Capp, de Mario Bava o Sergio Leone a sus correspondientes colegas (Corín Tellado o Ian Fleming o Eric Segal o Disney, etc.) haya un abismo. A falta de experiencia personal, la crítica apocalíptica es inevitable.

Siguiendo, pues, en Venezuela, en los últimos años hay bastantes signos de un cambio de actitud. En diciembre de 1970, la revista *Zona Franca* lanzó un número monográfico dedicado al enfrentamiento entre la letra y la imagen, que por otra parte no provocó mayor revuelo, aunque había materia para la discusión. La existencia del número iba en el sentido del cambio; la falta de reacciones señalaba, un vez más, que el problema no era tal para la mayoría de los intelectuales, apocalípticos o integrados. Hay que ser particularmente provocativo, como Margarita d'Amico que acaba de publicar *Lo audiovisual en expansión* (1), para que los intelectuales reaccionen. Margarita d'Amico, profesora en la Universidad Central de Venezuela, redactora de una sección semanal donde comenta radio, cine y televisión: «Videoesfera», en el diario *El Nacional,* cruzó los límites de lo permisible al mostrar a Renny Ottolina, presentador de la televisión venezolana, como un ejemplo de la buena utilización de este medio. Para la izquierda, Ottolina es la bestia

(1) *Lo audiovisual en expansión,* Monte Avila Editores, Caracas, 1972.

negra de la cultura de masas. Incluso, un buen documental venezolano, *TVenezuela,* de Solé, basaba la mitad de su divertida crítica en la imagen de payaso corrupto ofrecida por Ottolina, gracias al hábil montaje de su realizador y a una entrevista de respuestas francamente increíbles. Pero D'Amico habla dentro del cuadro formal, y en ello tiene razón. De todos modos, la polémica, agria y hasta con panfletos durísimos, se produjo al fin.

Por otra parte, en prensa y revistas venezolanas escriben con regularidad una serie de autores con clara conciencia de las posibilidades de la cultura de masas, y realizando, pues, la crítica a partir de esa meta deseable. En lo que al cine respecta, hay un buen equipo de críticos, y una revista francamente buena, *Cine al día.* En el terreno del comic, con altibajos y escaramuzas, también se ha dado cuerpo a una crítica inteligente. En lo que a radio y televisión respecta, Antonio Pasquali es el nombre inevitable.

Profesor de la Universidad Central de Venezuela, Pasquali comenzó publicando una antología de textos, *La información audiovisual.* En 1963 salió la primera edición de *Comunicación y cultura de masas.* En 1967 *El aparato singular: análisis de un día de TV en Caracas,* libro que fue saboteado desvergonzadamente, con compras masivas hechas por desconocidos que hicieron, en poco tiempo, desaparecer la obra de las librerías. Por suerte para todos, esta segunda edición de *Comunicación y cultura de masas* incluye ahora lo sustancial de *El aparato singular,* lo que señala igualmente el comienzo de un cambio, aunque sea frágil: la omnipotencia impune de los magnates de la cultura de masas empieza a reducirse.

Es imposible comentar a fondo este libro de Pasquali en los límites de una nota: sería reducirlo a tres o cuatro generalidades sin carne. Prefiero, entonces, darle un repaso breve, pasándole la palabra abundantemente, y remitir a su lectura, que no sólo concierne al caso venezolano, sino al hispanoamericano en general y otros similares. Al final del prólogo a esta segunda edición, escribe Pasquali sobre la situación actual de la cultura de masas en Venezuela:

> En Venezuela reina la paz de los cementerios. Las emisoras siguen multiplicándose en medio de una guerrilla patronal (su Cámara se ha escindido dos veces en los últimos años), y peleándose el *rating* en una carrera impune a la más desenfrenada vulgaridad; la publicidad en cine, radio y televisión no conoce límites; el poder de los radiodifusores es absoluto: los presidentes de la República los siguen condecorando y felicitando por su «*gran sentido de responsabilidad*», que los ha puesto «*a la cabeza del continente*» (declaraciones presidenciales del 12 de marzo de 1970).

> Dos intentos: de reformar el vetusto Reglamento de Radiodifusión y de introducir a las Cámaras legislativas una ley del Cine, han sido enterrados con brutal violencia ideológica. La ley sobre Propaganda comercial es la misma de la Venezuela provinciana de 1944; no existe todavía una Asociación de Radiotelevidentes; la Dirección de Telecomunicaciones es coto de caza de los industriales del ramo, y la Dirección de Industrias del Ministerio de Fomento oficializa la política de nuestra «industria cinematográfica». Dos ordenanzas municipales sobre espectáculos públicos son violadas sistemáticamente. La Radio Nacional es un «ambiente musical» de lujo (Brahms en lugar de los Rolling-Stones), y una retransmisora de programas alemanes, ingleses, franceses, italianos, israelíes, holandeses... (etc.).

La cita es larga, pero da la situación; el libro realiza el análisis, muestra causas y efectos. Las últimas frases del prólogo ponen el dedo en la llaga sobre el sistema de comunicaciones venezolano: «En su perversión innata, es un sistema perfecto, con todos los números para perpetuarse y perpetuar el sistema que lo respalda. Por eso los jefes de gobierno y las «fuerzas vivas» de la economía y la política lo defienden con tanto calor. Porque en el fondo de sus almas intuyen oscuramente la factibilidad de la hipótesis marcusiana: que la desintegración del sistema imperante en las comunicaciones los dejaría sin voz y sería el preludio *real* de la desintegración de todo su sistema de poder» (p. 32). Luego de esta violenta y sustanciosa «entrada en materia», y del prólogo a la primera edición, Pasquali se aplica a plantear una «Teoría de la comunicación: las implicaciones sociológicas entre información y cultura de masas. Definiciones», título del primer capítulo, 50 páginas densísimas con las que tantos otros «expertos» del tema habrían escrito todo un libro. El segundo capítulo será: «Cultura de masas e información audiovisual en Venezuela. Síntomas, causas y agentes transmisores.» Los apartes de sus páginas iniciales pueden dar ya idea de la orientación del estudio: «*a)* La contaminación de todos los poderes públicos por las *élites* de la economía privada»; «*b)* La inexistencia de vehículos impresos para la 'difusión pública'»; «*c)* La auscultación mágica de la alocución»; «*d)* El hablar en clave y el escrito cifrado»; «*e)* Los 'colaboracionistas' de la masificación». Cifras, historia, listas de anunciantes y publicistas, citas de la prensa suministran la materia sobre la que trabaja el autor en este capítulo, cuya segunda parte analiza la pirámide de quienes controlan la cultura de masas en Venezuela: anunciantes, agentes de publicidad, propietarios de medios de masas, profesionales de la información: «Este esquema puede aplicarse tanto a las actividades publicitarias puras y simples como a la producción de bienes culturales de masas, en

todos aquellos casos en que la relación de ambas funciones no sólo esté exenta de contradicciones, sino que presente una total identidad. Tal es el caso de Venezuela, país en el que los elementos componentes de esta jerarquía se hallan institucionalizados en cada uno de los peldaños (...) la relación económica e ideológica entre el estrato superior y el inferior queda férreamente establecida desde el momento que el eslabón intermediario (justamente el de los *medios)* no goza, según vimos, de la independencia económica que le permitiría romper la cadena de las subordinaciones y anular la *lidership* del binomio anunciante-publicista sobre la masa de los receptores. No hay en Venezuela un solo medio masivo de información que pueda prescindir de las pautas publicitarias, y un hipotético *lock-out* total de los anunciantes dejaría al país, en el giro de pocos días, sin un solo periódico, una sola emisora de radio o de televisión» (páginas 111-112). El *lock-out,* por otra parte, se ha ejercido ya en Venezuela, como recuerda Pasquali, destinado a encarrilar algún periódico mínimamente soliviantado, con el inmediato resultado de un cambio de línea, de la expulsión del equipo «audaz» y de la vuelta del flujo de anuncios a las páginas del órgano de nuevo dócil.

En el capítulo siguiente, «Lineamientos para una descripción del mensaje telefílmico», Pasquali plantea una metodología de las reducciones de los sentidos del mensaje, analizando suficientes series de telefilmes como *Bonanza, Sunset strip, Misterios de la Ciencia, Intriga Internacional,* etc., y realizando un trabajo ejemplar sobre *Perry Mason.* Los falseamientos históricos, el despliegue de todos los clásicos mecanismos de evasión, la exaltación de la violencia, los comportamientos típicos de la cultura de masa norteamericana y otros elementos formarán lo que el autor llama «el primer intracuerpo conceptual del telefilm», del que pasa a la definición del «mensaje latente» y su sentido: «por aparente paradoja, consiste en exaltar ante la conciencia siempre más alienada y despersonalizada del hombre-masa un ideal ultraindividualista de vida» (p. 165).

Con esto llegamos a la segunda parte del libro, y a su capítulo cuarto, «El medio radio. Composición de programas en la radiodifusión venezolana», cuyo estudio será precedido de una caracterización de la prensa, hecha en una larga nota al pie de varias páginas. Pasquiali constata «la cantidad relativamente pequeña de material de lectura: un promedio del 21 por 100 del espacio» de los diarios venezolanos y, además, «El hecho de que la mayoría de su material de lectura sea un rosario de cables de agencia, sin retoques, produce al menos, dos evidentes resultados: 1.° Una dependencia político-ideológico-cultural, en la cual consideramos innece-

sario insistir; 2.º Una gran uniformidad de contenido entre todos los periódicos, que sólo se diferencian por su nombre, por el titulado y por la disposición del material en sus páginas» (nota páginas 190-192).

El panorama de la radio que fija Pasquali en su estudio es absolutamente desolador. Ya en sus preliminares, la falta de planificación de los programas, la poca potencia de las emisoras (con la pomposa Radio Nacional a la cabeza, que se puede oír hasta sólo poco más afuera de Caracas), la ausencia de cuerpos redactores, de corresponsales, la total sumisión a los anunciantes, el descuido cultural, etc., abruman. Unos cuantos hechos fija Pasquali al paso: «En Venezuela, las solas dieciocho emisoras caraqueñas vomitan sobre el oyente 8.586 mensajes publicitarios al día por un total de 91 h. 40' (cerca del 30 por 100 de su tiempo total de emisión)» (p. 193). «*Por falta de uso,* el país ha perdido en estos años *todas* las frecuencias de onda corta que le habían sido asignadas, y es invadido, en las zonas fronterizas, por las poderosas señales radiales de los países vecinos» (p. 199). Y «el 60 por 100, aproximadamente, del territorio nacional, habitado por aquel sector de la población (aproximadamente 25 a 30 por 100) técnicamente más necesitado de una radiodifusión buena y «vinculante», resulta desprovisto de antenas radiales y no ofrece la posibilidad de oír radio durante las horas diurnas» (p. 203). El bisturí se hace ya terriblemente sangriento con el deslinde de la composición de programas de una emisora tipo: 34,8 por 100 de radionovelas; 31,4 por 100 de publicidad comercial; 17,6 por 100 de informaciones de todo tipo; 14 por 100 de emisiones musicales, deportivas, etc.; 2,2 por 100 dando la hora.

Un capítulo similar estudiará «El medio televisión. Composición de programas en la televisión venezolana». La situación, con lógicas variantes, es la misma de la radio, aunque los intereses económicos sean aquí evidentemente más poderosos: «Duplicando el esquema operativo de la radio, la televisión comercial limita su expansión a las zonas más rentables de Venezuela. Al menos el 35 por 100 de la población del país (que ocupa un 70 por 100 de su extensión territorial) no recibe hoy ninguna señal de televisión» (p. 247). La Televisora Nacional languidece tanto como su gemela radiofónica, y las estaciones comerciales, operando todas desde Caracas, se nutren abusivamente de telefilmes importados de los Estados Unidos. Citando datos de *El huésped alienante,* libro de la venezolana Martha Colomina, Pasquali escribe que: «ve televisión diariamente (no se sabe por cuántas horas), el 84,51 por 100 de la *clase pobre* (ingresos de 700 bolívares mensuales por familia), el 94,13 por 100 de la clase

medio-baja (ingresos de 1.250 bolívares mensuales por familia) y el 95,65 por 100 de la clase *medio-alta* (ingresos de 3.200 bolívares mensuales por familia)» y que «ningún sector económico de la población posee resistencias culturales suficientes para sustraerse al impacto de la televisión comercial» (p. 249). Para no alargar este comentario, digamos finalmente que el televidente venezolano sufre «un mensaje comercial de 33 segundos cada 79 segundos de programación», interrumpiendo cualquier tipo de emisión.

Un capítulo sobre «El cine: situación y perspectivas de su industria y mercado en Venezuela», que es más bien una aguda denuncia de los obstáculos que se le ponen al incipiente cine nacional, unas «Conclusiones nacionales: Por una política de planificación de las comunicaciones masivas, como factor resolutivo del subdesarrollo cultural», que muestran que Pasquali no es un crítico apocalíptico, sino un intelectual inteligente (los hay, pues), que si apunta la utopía es en vistas a su realización, y toda una serie de apéndices: leyes, proyectos, reglamentos, etc., seguidos de tres anexos sobre los encuentros nacionales de cine, completan este libro estupendo, esencial no sólo para Venezuela, sino para Hispanoamérica y, en general, el tercer mundo. El lector que quisiera completar los análisis concretos de Pasquali con unas interpretaciones no menos concretas, pero realizadas en ensayos más amplios —y que darían, además, una visión sobre las dificultades de los medios en el tercer mundo socialista o en vías de serlo—, podría acudir a los trabajos del cubano Edmundo Desnoes, sobre todo su «Imagen fotográfica del subdesarrollo», incluido en el libro *Punto de vista* (2), o algunos textos sueltos del mismo autor, como «Las armas secretas» y «El afiche de la revolución cubana», índices todos de esa valiosa promoción hispanoamericana de críticos de la cultura de masas.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité. 1090. BRUSELAS. BELGICA).*

OBDULIA GUERRERO: *José Luis Hidalgo.* Epesa. Madrid, 1971.

José Luis Hidalgo nació en Santander en 1919. Fue movilizado a los diecinueve años. Murió en 1947, dejando al menos un libro imprescindible en el censo poético de los primeros años de posguerra: *Los muertos.*

Hace unos meses, al cumplirse el vigésimoquinto aniversario de

(2) *Punto de vista,* Instituto del Libro, La Habana, 1967.

la muerte de Hidalgo, apareció un libro sobre él hecho con minuciosidad y cariño por Obdulia Guerrero. A lo largo de sus páginas se desarrollan paralelamente la vida y la obra de un poeta que escribió su obra como su testamento, que escribió suave y conscientemente su propia elegía, un diálogo severo con el Dios en que creía y un gran río silencioso de desesperación. No pretendo decir que Hidalgo conociera la fecha de su muerte. Pero la realidad es que escribe, corrige y selecciona sus poemas encontrándose enfermo, víctima de un mal progresivo. Para futuras ediciones de su obra sería quizá deseable una nota biográfica lo más escueta posible, en la que se renunciara a la noticia de que *Los muertos* apareció apenas unos meses después de la muerte del poeta. De este modo quizá el lector recorriera esos versos tórridos y helados con la auténtica justicia y la auténtica admiración que merecen, sin el pequeño aleteo espiritista marginal que se produce inevitablemente al saberlo.

El trabajo de Obdulia Guerrero es templado y bien documentado. Su exploración, muy fina en lo que respecta a las colateralidades de la obra de Hidalgo y al estudio de los puntos de contacto entre éste y Unamuno, puntos de contacto que reduce a cinco: Dureza de la expresión, necesidad de una vida trascendente, paisaje, el problema de la soledad y el problema de la existencia personal. En cuanto a las posibles conexiones de Hidalgo con el surrealismo, es de lamentar que se limite a citarlo de pasada, ciñéndose exclusivamente a *Los muertos,* obra ésta que nos parece obviamente más desierta de aliento surrealista que *Los animales* y, desde luego, que *Raíz,* en donde poemas como «Tú no has visto el alba», por ejemplo, están nutridos de una clara materia surrealista:

TU NO HAS VISTO EL ALBA

No podía decirte
por qué el alba mató aquella paloma sin una gota de sangre;
es una mujer
que tiende ropa blanca sobre la madrugada,
una mujer con una palabra congelada entre los dientes
que pone un punto de hielo
en los gritos que ha ido desmelenando sobre los prados.
A lo lejos, a lo lejos.
Unos brazos azules van abrazando la tierra,
hay también un canto de ruiseñor sobre los árboles;
en las flores los escarabajos, y tú sin enterarte.
No te lo puedo decir, rompe tu sueño y míralo.
¡Con el alba, con el alba!

(De *Raíz,* 1944.)

o bien, en *Los animales:*

> .....
> *mientras una triste saliva amarra al suelo*
> *su mansedumbre de nube solitaria*
> *sobre un verde paisaje de tristeza*
> *que mira maternal, cual si parido*
> *de sus propias entrañas lo sintiera*
> .....
>
> («Vaca»)

También es de lamentar la brevedad a que Obdulia Guerrero se condena en su estudio sobre el papel de José Luis Hidalgo en la poesía española de posguerra. El entorno del poeta no se ha hecho, de este modo, sino esbozarse. El esquematismo obligado por la corta paginación del volumen, y la división, un tanto rígida en que ha sido concebido el trabajo, resta carne y sangre a la figura personal de Hidalgo, de manera que por un lado tenemos lo que la autora llama su «devenir vital y literario», y por otra, «José Luis Hidalgo en la poesía de posguerra». Quizá un menor afán ordenador hubiera entregado a un Hidalgo más real, más motivado y más rodeado. Sin embargo, ese mismo afán ordenador es altamente útil en lo que se refiere al análisis de *Los muertos*, aunque el método analítico empleado se resienta un poco de académico. El libro es interesante además por recoger un grupo de poemas no incluidos en el libro y rastreados en diversas publicaciones periódicas.—*ALBERTO PORLAN (Costa Rica, 28. MADRID).*

HISTORIA DE UNA SOCIEDAD

No ha faltado, sin embargo, quienes hayan tratado de apoyar empíricamente la fe en la inmortalidad del alma, y ahí está la obra de Frederic W. H. Myers sobre la personalidad humana y su sobrevivencia a la muerte corporal: Human personality and its survival of bodily death. *Nadie se ha acercado con más ansia que yo a los dos gruesos volúmenes de esta obra, en que el que fue alma de la Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres* —Society for Psychical Research— *ha resumido el formidable material de datos... que constituye el arsenal espiritista..., pero por eso la decepción fue mayor. A pesar del aparato de crítica, todo eso en nada se diferencia de las milagrerías medievales. Hay en el fondo un error de método, de lógica.*

Miguel de Unamuno *(Del sentimiento trágico de la vida,* cap. V.)

La Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres, que hace unos meses fue objeto de un interesante reportaje en la televisión nacional, cuenta ya con una larga historia que se acerca al centenario. El libro que reseñamos, *The Founders of Psychical Research,* de Alan Gauld (1), inédito en español, como lo indica el título, trata de los fundadores de dicha entidad y abarca sólo sus primeros veinte años. Su interés no se limita a que nos muestra los comienzos de una empresa atrevida y hoy famosa, sino a que ofrece una pintura de la época que, por la luz con que se enfoca, resulta inusitada.

Es sabido que la ola espiritista se inició en un pueblecito de los Estados Unidos en 1849. Cinco años después había en aquel país 30.000 mediums reconocidos como tales. Esta ola invadió pronto Inglaterra. Su primer mensajero fue una dama que cobraba guinea por sesión y que ganó muchas guineas. Hasta la reina Victoria y el príncipe Alberto ensayaron a mover el velador y hacer hablar a la *planchette* o la *ouija.* La opinión inglesa sobre estos fenómenos se dividió. Unos los consideraban simples trucos, otros los atribuían a los espíritus y algunos opinaban que eran susceptibles de explicación científica, aun cuando de momento no lo fueran. El segundo mensajero fue un medium excepcional, D. D. Home, acaso el más famoso de la historia del espiritismo. Más que yanqui parecía un *gentleman* inglés, por su porte y modales. Era culto y no cobraba por sus sesiones. Pero había algo más que casi parece increíble: nunca fue sorprendido haciendo trampas. El convirtió al espiritismo

(1) Routledge & Kegan Paul, Londres, 1.ª edición de 1968.

al físico inglés más famoso de su tiempo, W. Crookes, en cuyo laboratorio hizo descender dinamómetros sin tocarlos y produjo otros efectos mesurables.

Hacia 1855 había en el Trinity College de Cambridge un grupo de jóvenes profundamente religiosos por su formación y temperamento, pero que se sentían acometidos por la duda. Desde la publicación de la *Lógica,* de Stuart Mill (1843), soplaban vientos escépticos por Inglaterra. Luego vino Darwin con *El origen de las especies* (1859), que, según algunos, «socavaba la Biblia», y Renán, que pretendía secularizar el Nuevo Testamento. En ese grupo de Cambridge, de gentes adineradas y conturbadas, se encontraban Frederic Myers (citado por Unamuno), Edmund Guerney y Henry Sidgwick, que serían los fundadores de la Sociedad de Investigaciones Psíquicas. Myers había conocido a Crookes y a Home. Pero quien le hizo interesarse a fondo en estos fenómenos fue el Rev. Staiton Moses, acaso el primero de una larga serie de dignidades anglicanas, evangelistas y metodistas que no vieron en el espiritismo un rival de las ideas religiosas, sino más bien un auxiliar de ellas, tendencia que ha continuado hasta el presente. El mundo culto a que nos referimos desdeñaba las explicaciones del vulgo y de periódicos como el *Celestial Thelegraf* (1850), pero admitía los hechos en sí. Y entre otros intelectuales, Myers, Gurney y Sidgwick emprendieron por su cuenta experiencias en 1873. El resultado fue desastroso. Unos primero y otros después, todos los mediums resultaron fraudulentos.

Fue en enero de 1882 cuando se fundó la Sociedad de Investigaciones Psíquicas en el 38 de Great Russell Street. La presidencia provisional la ocupó el profesor W. F. Barrett, destacado espiritista. Desde los primeros tiempos, los miembros se dividieron en espiritistas y no espiritistas, coexistiendo ambas tendencias y dándose por sentado que los primeros tendrían a su cargo la aportación de los fenómenos a estudiar. No cabe duda de que la fundación de la Sociedad obedeció a una necesidad de los tiempos. Ya en 1887 figuraban en su Consejo un ex primer ministro, Gladstone, y un futuro primer ministro, Arthur Balfour; Lord Reyleigh, científico famoso; Tennyson, Ruskin y dos obispos, Gladstone dijo que la fundación era «la obra más importante realizada en el mundo. Con mucho la más importante». Se establecieron Comités de Lectura del Pensamiento, de Hipnotismo (mesmerismo), de Apariciones, de Efectos Físicos, de Casas Encantadas, etc. El profesor Barret fue a los Estados Unidos, donde, en Boston, con la ayuda de William James, cuya obra filosófica, según Unamuno, fue toda un anhelo de inmortalidad, se fundó una filial. En la nutrida correspondencia de Myers con James, que

duró hasta la muerte del primero, hay párrafos como este de Myers: «... ha llegado la hora de que el viejo secreto del mundo se descubra a la vista de los mortales; de que la primera paloma mensajera descienda sobre la humanidad asediada.»

El Comité de Efectos Físicos hizo la dudosa adquisición del doctor Richard Hodgson, australiano sin fortuna que se convirtió en furibundo persecutor de mediums fraudulentos. Fue enviado a la India, donde, según él, descubrió haciendo trampa nada menos que a Mme. Blavasky, la fundadora de la teosofía. Home se salvó porque, tras una larga temporada de mala salud, durante la cual no actuó, vino a morir en 1886. El caso más interesante es el de Eusepia Palladino, la medium de ectoplasma más poderoso que ha existido. Obligó a Lombroso a ir desde Milán a verla en su casucha de Nápoles y casi lo convirtió al espiritismo. En 1892 Lombroso, Schiaparelli, astrónomo, y el físico famoso Richet celebraron sesiones con Eusepia en Milán. El único que no quedó convencido del todo fue Richet. Este, 1894, organizó otras sesiones en la isla solitaria de Rouband, en la costa francesa, donde sólo había una casa y era imposible la complicidad. Asistieron Myers y Lodge. Todos quedaron convencidos por completo. Ese mismo año se repitieron las sesiones en el castillo de Carqueiranne, cerca de Toulon, propiedad de Richet, con resultados positivos. Por fin, en 1895, Eusapia vino a Cambridge. Al principio todo fue bien, pero luego las sesiones empezaron a perder interés, y cuando llegó Hodgson la declaró «otra tramposa más». Por su parte la italiana, acaso debido al ambiente tan opuesto al suyo, se encontraba con pocas facultades, y como era una mujer, más que vulgar, grosera, lasciva y codiciosa, no tenía reparo en recurrir a trampas si podía. Pero Hodgson y algunos ingleses no podían comprender que una tramposa tuviera poderes mediúnicos y que ambas condiciones coexistieran.

En los primeros veinte años los trabajos de la Sociedad fueron de un volumen extraordinario. La petición por la prensa de casos, hoy llamados «expontáneos», hizo llover sobre ella millares de ellos, que fueron cribados, estudiados y muchas veces comprobados en el lugar donde acontecieron. De ahí surgió el *Censo de Alucinaciones.* El Comité Literario editó, además de los *Proccidings,* actas, y *Raports,* informes, la obra de Sidgwick, Guerney y Myers, con más de mil páginas cada una.

Pero el tema principal del libro que reseñamos son las personalidades de los fundadores. Guerney, secretario en 1883, era taciturno y de gran atractivo personal; George Eliot, la escritora, quedó fuertemente impresionada con su rostro y la bondad que dejaba traslucir.

En *Fantasmas de Vivientes* analiza casi 2.000 casos de apariciones. Profundamente religioso, buscaba en la investigación un reconocimiento científico del milagro (error de lógica, diría Unamuno). Murió en 1888 y en circunstancias que sugieren el suicidio, por haber tomado una sobredosis de cloroformo, que entonces se utilizaba como somnífero. Pero se da la circunstancia de que, días antes, descubrió por casualidad que las dos personas con las cuales realizaba experimentos de telepatía, en los que había puesto todas sus esperanzas, le engañaban, entendiéndose mediante un código.

Henry Sidgwick, primer secretario de la Sociedad, fue también su eminencia gris, al lado de la personalidad brillante de Myers. Sin ser un gran investigador, su tenacidad, método y rigor eran temidos de los espiritistas, que le calificaban de tirano. Había iniciado las investigaciones con la esperanza de encontrar una religión con base científica. Otro error de lógica, según don Miguel, caso de que fuera así. Escéptico en extremo, llegó a la conclusión de que no había prueba de la sobrevivencia. En 1887, tres años antes de su muerte de cáncer, que esperaba, escribió: «Es posible que este postrero esfuerzo de ver más allá de la tumba fracase y que los hombres tengan que contentarse con un agnosticismo cada vez menos esperanzado; harán mejor en ocuparse de sus quehaceres cotidianos y olvidarse de la negrura del fin.» Murió con toda serenidad, y le sucedió en la Secretaría su esposa, mujer extraordinaria y excelente investigadora. Con gran modestia llevó sobre sí todo el peso de la Sociedad.

Sería interesante un paralelo entre Miguel de Unamuno y Frederic W. H. Myers. Ambos humanistas y profesores en griego, aun cuando Myers debió serlo por poco tiempo; los dos poetas y sobre todo los dos hambrientos de inmortalidad. La diferencia más notable está que don Miguel buscaba la prueba en los libros y la especulación filosófica, sin admitir siquiera la posibilidad del experimento, en tanto que el inglés se lanzó a la investigación empírica con el mismo entusiasmo con que traducía a Píndaro, y sin desalentarse por las repetidas desilusiones, siguió investigando hasta el fin. Es cierto, como dice Unamuno, que hubo errores de método, o, más bien, que no hubo método alguno. Recordemos que fueron los pioneros y que sus tanteos y fracasos, vistos desde hoy, hacen su empresa aún más heroica. Lo que buscaban precisamente era encontrar el método; que actualmente, al menos en aspectos fragmentarios, parece que empieza a lograrse. El contraste entre Myers y Unamuno es el mismo de la sociedad industrial inglesa con la tradición empirista de Bacon y Hume, y la España atrasada del 98, con siglos de prohibición experimental.

No es posible dar una referencia, ni aun superficial, de la teoría de Myers, de «la personalidad subliminar»; compararla con el inconsciente de Freud exigiría prolijos distingos y explicaciones.

No cabe duda de que en los esfuerzos de estos tres hombres y de otros muchos miembros y colaboradores de la Sociedad latía el ansia de sobrevivencia. Sobre esta cuestión puede establecerse un balance de opiniones de este modo: Sidgwick, Leaf y Gurney no la admitían. Myers, Hodgson y, al fin, Mrs. Sidgwick, sí.

También debemos citar, cuando menos, a las dos mediums mentales de la Sociedad en aquel tiempo: Mrs. L. E. Piper y Rosina Thompson. La primera desconcertó al terrible Hodgson, que se convirtió en su mayor defensor. Claro que en las mediums mentales los fallos o trampas no pueden ser tan burdos o detectables como en los mediums de efectos físicos.

Ambas desempeñaron un papel importante en la correspondencia que, años después de su muerte, sostuvieron Guerney y Myers con sus sucesores de la Sociedad: la llamada *cross correspondence,* que alguien ha traducido como «correspondencia cruzada», pero cuyo sentido es de «correspondencia crucigramada»; la cual es tenida por algunos como la prueba más completa posible de la sobrevivencia. Pero esto ocurrió fuera del período abarcado por el libro de Alen Gauld y tampoco cabe en el espacio de que disponemos.—*MANUEL DE LA ESCALERA (Virgen de Lourdes, 38, 1.º MADRID-27).*

FICHAS DE LECTURA

JOSE DONOSO: *Historia personal del «boom».* Ed. Anagrama. Barcelona, 1972.

Hace poco tiempo un crítico sudamericano apuntaba uno de los datos que, a su juicio, marcarían la conclusión del *boom:* con los ojos nostálgicamente vueltos hacia el pasado, varios de sus miembros han acometido ya la redacción de sus informales memorias. El novelista chileno José Donoso no ha enmascarado esta tentativa autobiográfica bajo la forma de la entrevista. Ha escogido directamente el relato en primera persona. El título del librito es ilustrativo. El lector no debe buscar en sus páginas una exposición razonada o el previsible tratado erudito. Se trata, como el propio Donoso se encarga de señalar, de una interpretación personal, arbitraria y heterodoxa,

sin pretensiones científicas (si es que este tipo de trabajo pudiera albergar alguna vez pretensiones de esa índole).

En realidad, el verdadero tema del libro no es tanto el *boom* como la experiencia donosiana del mismo. El escritor narra su incorporación al movimiento, la historia de su novela *Coronación,* su amistad con Carlos Fuentes, etc., y todo esto le sirve como pretexto para dar curso a un torrente de anécdotas y referencias que no dejarán de apasionar —y posiblemente de irritar— a numerosos lectores. Uno de los personajes que desfilan por esta animada galería de las letras hispanoamericanas es el crítico Alone, en cuya *Historia personal de la literatura chilena* se inspiró Donoso para titular sus reflexiones. A título puramente anecdótico, quizá aquí valga la pena recordar, en relación a Alone, un artículo memorable que Donoso no menciona, el divertido juicio de este patriarca de las letras chilenas sobre una novela de su amigo Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz.* En ella, escribió Alone en *El Mercurio* (1 de diciembre de 1968): «Hay una técnica diversa hasta el enrevesamiento convulsivo..., las cosas suceden como si un virus se hubiera deslizado en el organismo del novelista y le produjera ataques epileptiformes del más ingrato aspecto y como calculados para espantar, sugiriendo a los lectores la idea de que su autor ha enloquecido.» La observación final es digna de figurar en cualquier antología: «No me jactaré de haber leído toda *La muerte de Artemio Cruz*».—*JCC.*

JORGE CARRERA ANDRADE: *Selected poems.* (Edited and translated with an introduction by H. R. Hays.) State University of New York Press, 1972.

Jorge Carrera Andrade es, según el veredicto de numerosos entendidos, uno de los más altos creadores que la poesía hispanoamericana haya producido hasta el día de hoy. Junto con su compatriota Jorge Enrique Adoum comparte un lugar de privilegio en las letras de su país. El destino de Carrera Andrade no deja de ser curioso: gran poeta ecuatoriano, su obra es prácticamente ignorada en la inmensa mayoría de los países latinoamericanos. Su poesía recibió el más efusivo espaldarazo de Pedro Salinas (quien le consagró un excelente ensayo) hace ya mucho tiempo, y sin embargo, Carrera Andrade continúa siendo un desconocido en España. Inversamente, sus libros han encontrado una vasta audiencia en Francia, y más recientemente, también en Inglaterra y Estados Unidos.

Como parte de un movimiento internacional de reinvidicación de

la obra de este clásico viviente de la poesía hispanoamericana debe considerarse la edición de esta antología, preparada, prologada y traducida por H. R. Hays. La selección incluye poemas de nueve de sus libros publicados hasta 1971, y fragmentos de un décimo, *Misterios naturales,* que acaba de aparecer en París. Los poemas seleccionados bastan para dar una imagen cabal de la obra del poeta. La introducción, de carácter puramente informativo, no agrega nada a la bibliografía sobre Carrera Andrade. Las traducciones, por último, aunque no pequen por su excesiva belleza o precisión, no carecen de una cierta dignidad y eficacia.—*JCC.*

RAQUEL THIERCELIN: *La Revolución Mexicana.* Masson et Cie. París, 1972.

Para realizar su contribución al plan general de modernización de la enseñanza en Francia, la Editorial Masson et Cie. ha lanzado recientemente una nueva colección, «Regards sur le monde hispanique», bajo la dirección de Jean Coste. Cada uno de estos volúmenes reúne, tanto en forma de textos como de ilustraciones, cuadros gráficos y mapas, etc.; diversos documentos de importancia para llegar a comprender plenamente algún aspecto particular del mundo español o hispanoamericano. Estos libros están destinados a los estudiantes de español de las universidades francesas, y suponen una desviación de las prácticas tradicionales. En vez de intoxicar al estudiante con textos más o menos clásicos, que muchas veces son pura arqueología y no interesan a nadie, se ha optado por precipitarlo en la realidad más candente y actual.

El volumen octavo de esta colección, firmado por Raquel Thiercelin, está dedicado a *La Revolución Mexicana.* Tras esbozar un breve «Panorama historique» y una «Cronología», la autora procede a seleccionar una serie de trabajos que estima útiles para la comprensión de este fenómeno. Todos ellos configuran un conjunto de indudable interés y que se lee con amenidad. El libro recoge artículos, fragmentos de novelas, letras de corridos, caricaturas, etc., dividiéndolos en tres apartados: «El ocaso del porfirismo y los antecedentes de la Revolución Mexicana», «La lucha armada» y «La victoria carrancista y la Constitución de 1917». Ante libros como éstos, cuando se los coteja con muchos de los publicados por los catedráticos del ramo de este otro lado de los Pirineos, puede advertirse claramente hasta qué punto España no ha salido todavía de su subdesarrollo en lo que respecta a la enseñanza de idiomas.—*J. C. C.*

ENRIQUE LIHN: *Algunos poemas*, Editorial Ocnos, Barcelona, 1972.

Bello desierto de la inteligencia poblado estre-
[chamente por el capricho del instinto
que gusta de encarnarse en variados disfraces.

Estos dos versos de *La pieza oscura* (1963) revelan ya con meridiana claridad las motivaciones centrales de la obra de este poeta chileno. Dos rasgos definen esta poesía: el cosmopolitismo y la fascinación de lo prosaico. Ya desde sus poemas iniciales Lihn manifiesta una invencible desconfianza frente a la acreditada mitología de la poesía hispanoamericana de la época: pertenece a la generación de enterradores definitivos del modernismo, de los herederos de esa vanguardia iconoclasta que reconoce entre sus maestros a dos ilustres chilenos: Pablo Neruda y Vicente Huidobro. Del primero ha tomado Lihn el verso llano, la deliberación antiesteticista, la concepción de la realidad como entidad enteramente poetizable; del segundo, el minucioso cuidado verbal, su condición de orfebre al revés, la búsqueda de la exactitud dentro de la imaginación liberada.

Enrique Lihn es un humanista en el mejor sentido de la palabra: un poeta interesado más en las ínfimas posesiones del hombre que en sus visibles atributos. Su poesía participa por igual de la urgencia y de la reflexión; ha alcanzado el difícil compromiso con la belleza sin desanudar sus vínculos con la realidad. Ignorado durante muchos años fuera de su país, Lihn asistió a una suerte de consagración hispanoamericana en 1966, año en que le fue concedido el premio «Casa de las Américas» por su *Poesía de paso*. Esta excelente antología, compilada por el propio autor, recoge poemas de sus tres últimos libros, así como también inéditos de un cuarto en gestación. Un nuevo título que viene a sumarse a la vasta tarea emprendida por Ocnos para difundir en España a los más interesantes creadores de la poesía hispanoamericana.—*J. C. C.*

CARLOS FUENTES: *Cuerpos y ofrendas*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

Deslumbrada por la aparición de *La muerte de Artemio Cruz*, la crítica prestó escasa atención a un libro de cuentos de Carlos Fuentes publicado dos años después: *Cantar de ciegos* (1964). La obra recogía media docena de relatos entre los cuales se cuentan algunas de las páginas más perfectas del narrador mexicano. Esta

colección pasó prácticamente desapercibida durante años. Sólo el chileno José Donoso le dedicó un comentario de alguna extensión. Años después, sobre todo con la aparición de *Cumpleaños,* la crítica empezaría a demostrar un creciente interés por el Fuentes cuentista o autor de *nouvelles.* En efecto, hoy parece existir una tendencia a considerar *Aura* como la obra maestra de Fuentes e incluso a colocar *Cumpleaños* a la altura o por encima de *La muerte de Artemio Cruz.*

Esta antología de Fuentes, prologada por Octavio Paz, recoge dos cuentos de su primer libro: *Los días enmascarados* (1954); cuatro de *Cantar de ciegos* (1964), y sus dos reputadas *nouvelles Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1970). También incluye una extraña narración titulada *Nowhere* en la que el autor reelabora temas o tópicos antiguos, recreándose en la paradoja o el anacronismo, con un propósito de crítica actual, un tanto al modo de T. Wilder o Jorge Luis Borges. Los cuentos de *Cantar de ciegos* constituyen un animado y penetrante fresco de la vida mexicana actual. A la vez, en sus páginas por primera vez Fuentes abomina totalmente del tipismo para abocarse a la creación de caracteres únicos y singulares. En cuanto a sus dos *nouvelles,* Paz las ha definido como «dos novelas cortas macabras y perfectas, penetradas por un erotismo fúnebre que desemboca insensiblemente en el horror». *Cuerpos y ofrendas* viene pues a poner al alcance del lector español una parte esencial y poco conocida de la obra de quien es considerado por muchos como el más alto creador de la narrativa mexicana actual.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Apartado Postal 22019. MADRID).*