# 2

# BRUJULA PARA LEER

# ESTILISTICA Y TEORIA DEL LENGUAJE

## NOTAS AL LIBRO «POESIA ESPAÑOLA» DE DAMASO ALONSO[1]

POR

CARLOS BOUSOÑO

Dámaso Alonso es, como todos saben, un escritor de muy variados menesteres. Se ha dedicado a la poesía, y no es necesario decir que en este ámbito creador está considerado como uno de los maestros contemporáneos. Pero, igualmente, ocupa un alto magisterio en la crítica literaria y en la filología, y es, además, un profesor de talla internacional. Desde muy joven cultivó también una ciencia entonces casi recién nacida (y, ¡ay!, muy niña aún), de la que ha llegado a ser principalísimo representante en el área europea: la Estilística. El desarrollo de la reciente disciplina resulta sobradamente lento, porque su cultivo exige del investigador especialísimas condiciones que es raro ver juntas en un solo hombre. En efecto, los trabajos de Estilística precisan sensibilidad de poeta, dotes analíticas y sintéticas nada comunes, dedicación científica y erudición suficiente. Por separado, estas cualidades, si no abundan, tampoco escasean. Pero es rarísimo encontrar una persona que las reúna todas, y que todas estén representadas en su espíritu con la intensidad necesaria. Por eso, ante la personalidad de Dámaso Alonso sentimos un profundo respeto: todas las difíciles condiciones y las circunstancias vitales que antes señalábamos hacen de él la persona más adecuada para la estructuración de la nueva ciencia.

Antes hemos dicho que Dámaso Alonso la ha cultivado desde la juventud. Todos recordamos sus libros capitales en esta rama del conocimiento: LA LENGUA POÉTICA DE GÓNGORA, LA POESÍA DE SAN JUAN DE LA CRUZ, VIDA Y OBRA DE MEDRANO, etc. Del conjunto de tales obras podía desprenderse ya un sistema científico coherente, aunque su autor nunca se había preocupado de exponerlo con rigor. Ahora, por fin, lo ha hecho. El volumen que motiva las presentes líneas es, entre otras cosas, eso: la primera sistemati-

(1) Dámaso Alonso: *Poesía Española.* Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo. Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1950.

zación científica del problema estilístico. Tarea de importancia primordial, que sólo hoy, y únicamente por la mano de un escritor en la sazón de Dámaso Alonso, podía haberse intentado.

Así veo yo este libro (POESÍA ESPAÑOLA) como una majestuosa estructura, perfectamente orgánica, absolutamente homogénea, cuajada en la experiencia de toda una vida de poeta, de lingüista, de hombre. Porque no sólo hay rigor en la obra: hay también existencia. A través de sus páginas se contempla la pupila lúcida de la persona que las ha escrito. Pero se percibe igualmente (y qué difícil, qué rara alianza) al hombre, al hombre con su inteligencia hecha sangre, mezclada con la vida. Pocas veces es comprobable en un libro científico esa irrigadora cordialidad que caracteriza la expresión de Dámaso Alonso, como—salvando la enorme distancia de tono, época e intención—caracterizara en otro tiempo la humanísima crítica de Menéndez Pelayo.

* * *

UNA primera observación se hace evidente a los lectores desde las páginas iniciales: nadie podrá en adelante escribir sobre temas estilísticos sin partir, de algún modo, de la múltiple enseñanza que ellas nos traen. Pero el sistema de Dámaso Alonso no sólo viene a poner orden y a dar una segura dirección a la Estilística. Muchas de sus afirmaciones son importantes también para la Teoría del Lenguaje. Lo hemos de comprobar varias veces. Al hablar del SIGNO, por ejemplo, si parte, desde un sitio, del «Curso de Lingüística General» saussuriano, se aleja completamente de él en muchas zonas y aun se sitúa en las antípodas a las ocupadas por el maestro de Ginebra. Saussure atendía a un solo estrato en la realidad lingüística. Para Saussure el SIGNO (la palabra) era una combinación de dos elementos simples: la imagen acústica (el significante), impresa en nuestra psique por la materia fónica de que la palabra consta, y el concepto (el SIGNIFICADO) correlativo a esa imagen acústica. Era ésta una concepción simplista que ha hecho mucho bien y mucho mal a la Teoría del Lenguaje subsiguiente. No entraré aquí en pormenores sobre el tema. Sí quiero resaltar que Dámaso Alonso, al oponerse a Saussure, nos lleva a una comprensión mucho más exacta, mucho más justa de la compleja realidad lingüística. El SIGNO—nos dice—ni es siempre ni es sólo la unión de una imagen acústica y de un concepto. En el signo puede no intervenir ningún concepto, bien que esto suceda pocas veces («ocurre en las interjecciones y casi en los vocativos, que son pura señal»). Pero, además, en el signo, aparte del concepto, se perciben otros dos elementos: súbitas, oscuras querencias y hondas sinestesias (visuales, auditivas, etc.).

Hay tres dimensiones en el signo, y no una, como quería Saussure: al lado de la dimensión conceptual figuran la afectiva y la imaginativa.

Esta visión del lenguaje como un volumen (Dámaso Alonso) y no como un plano (descendencia saussuriana) la estimo contribución necesaria a la Teoría del Lenguaje, generalmente miope para esa complejidad. Sus consecuencias son para ella considerables. En efecto: la teoría del «Curso de lingüística general» sobre el VALOR de las palabras en su doble relación sintagmática y asociativa (2) nos parece pobre después de leer el libro de Dámaso Alonso. Para el profesor ginebrino, esas relaciones eran puramente conceptuales. Se hace preciso revisar la cuestión para ampliarla en el sentido que nos insinúa el escritor español. Seguirá en pie lo que de esencial nos brindaba el libro de Saussure: las relaciones conceptuales existen. Mas los vocablos tienen también un valor en

---

(2) Para Saussure, el VALOR de una palabra está determinado por las que en la lengua se le oponen. Los SIGNOS forman un sistema, y cada uno de ellos se halla limitado en su valor por la presencia de los otros. Se distinguen así las nociones de VALOR y de SIGNIFICACIÓN. «El español *carnero* o el francés *mouton* pueden tener la misma significación que el inglés *sheep*, pero no el mismo valor, y eso por varias razones: en particular, porque al hablar de una porción de comida ya cocinada y servida a la mesa, el inglés dice *mutton* y no *sheep*. La diferencia de valor entre *sheep* y *mouton* o *carnero* consiste en que *sheep* tiene junto a sí un segundo término (*mutton*), lo cual no sucede con la palabra francesa ni con la española. Dentro de una misma lengua, todas las palabras que expresan ideas vecinas se limitan recíprocamente: sinónimos como *recelar, temer, tener miedo,* no tienen valor propio más que por su oposición; si *recelar* no existiese, todo su contenido iría a sus concurrentes.» (Del *Curso de lingüística general*, traducción de Amado Alonso, ed. Losada, Buenos Aires, 1945, páginas 196-197). Ahora bien: el valor de la palabra se establece en la lengua desde dos ángulos: por medio de relaciones sintagmáticas y por medio de relaciones asociativas. Estos dos órdenes de RELACIONES limitan por dos sitios el signo. «De un lado, en el discurso, las palabras contraen entre sí, en virtud de su encadenamiento, relaciones fundadas en el carácter lineal de la lengua, que excluye la posibilidad de pronunciar dos elementos a la vez (...). Estas combinaciones, que se apoyan en la extensión, se pueden llamar sintagmas. El sintagma se compone siempre, pues, de dos o más unidades consecutivas (por ejemplo: re-leer; contra todos; la vida humana; Dios es bueno...). Colocado en un sintagma, un término sólo adquiere su valor porque se opone al que le precede y al que le sigue, o a ambos.

Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así se forman grupos, en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas. Así, la palabra (...) española *enseñanza* hará surgir inconscientemente en el espíritu un montón de otras palabras (*enseñar, educación, maestro, discípulo, dirigir,* etc.). Y se ve que estas coordinaciones que limitan el signo son de muy distinta especie que las primeras. Ya no se basan en la extensión; su sede está en el cerebro y forma parte de ese tesoro interior que constituye la lengua de cada individuo. Las llamaremos «relaciones asociativas». La conexión sintagmática es *in presentia;* se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie afectiva. Por el contrario, la conexión asociativa usa términos *in absentia* en una serie mnemónica virtual.» (F. de Saussure: *Op. cit.*, págs. 207-208).

dependencia con lo afectivo y con lo imaginativo. En otros términos: el valor de las palabras vendrá dado por complejas relaciones sintagmáticas y asociativas que serán conceptuales, de un lado; imaginativas y afectivas, de otro (3).

Nuestro autor difiere aún de Saussure en otro aspecto. Saussure llamaba significante a una palabra. Mas para Dámaso Alonso

> ... *un significante y una palabra no son* a fortiori *unidades de un mismo orden. Por el contrario, si buscáramos la unidad natural del significante, que sería a la par, claro está, la del significado, la hallaríamos en la frase, unidad idiomática que contiene un sentido completo. Por análisis (artificial) consideramos también a la palabra como signo (significante + significado), pero lo mismo debe ocurrir con unidades mucho más breves o menos corpóreas: una sílaba, una vocal, una consonante, un acento, una variación tonal, etc., siempre que estos elementos sean expresivos. Pero también, en el sentido de lo mayor, podemos considerar que un verso, una estrofa, un poema, o partes de ellos, son otros tantos significantes, cada uno con su especial significado. Significante es para nosotros, repetimos, todo lo que en el habla modifica leve o grandemente nuestro sistema psíquico: lo mismo ese acento rítmico de cuarta sílaba que carga sobre la primera de* turba *en el endecasílabo de Góngora: «infame turba de nocturnas aves», que* La Divina Comedia. *Ese acento es un significante parcial levísimo; el poema, un significante enormemente complejo* (4).

Significante y significado, pues, formarán el poema. En el estudio de éste cabrán así dos vías, dos direcciones contrarias de acceso. Una dirección que vaya desde el significante al significado, y otra que se dirija desde el significado hacia el significante. A la primera, Dámaso Alonso le da el nombre de FORMA EXTERIOR, y llama FORMA INTERIOR a la segunda. La primera es la usual, la conocida en los trabajos estilísticos, aunque nunca se había formulado teóricamente. La segunda supone una novedad de bulto, que en adelante habrá de ser tenida en cuenta, e irá cobrando importancia mayor a medida que se perfeccione la nueva ciencia del estilo.

Un estudio de la FORMA INTERIOR (cuya peligrosidad no deja

---

(3) Si una madre, viendo moribundo a su hijo, dice: «¡Hijo mío!», en un tono desgarrador, entendemos el total contenido de esa frase, la carga completa del *significado* (lo que hay en él de dolor, de una especial emotividad), porque establecemos una relación *asociativa* entre el modo *afectivo* con que la madre la pronuncia y *otros* modos posibles, en que la afectividad no existiera, o existiera en otro grado o en otra dirección. «¡Hijo mío!» puede expresarse de estas formas: tiernamente, severamente, airadamente, lógicamente, etc., etcétera. Todos estos tonos entran en relación asociativa con el específico de nuestro ejemplo, oponiéndose a él y delimitando su valor afectivo. Y lo mismo vale para el aspecto imaginativo del signo.

(4) Páginas 26-27.

de señalar su propio descubridor) requiere la reconstrucción del estado psíquico del poeta en el momento de la creación artística (5), para lo cual se precisan datos de toda índole (psicológicos, biológicos, biográficos, etc.) con los que no siempre contamos.

La separación entre Dámaso Alonso y la teoría de estirpe saussuriana alcanza todavía a otro lugar. Para Saussure y sus discípulos el signo es arbitrario en cuanto al significante y en cuanto al significado. Entre significante y significado no hay una relación necesaria. Una palabra como la latina ARBOR es arbitraria en cuanto al significante porque para expresar ese concepto podría haberse empleado otro significante cualquiera, y de hecho sucede así: en castellano se dice ÁRBOL, en francés ARBRE, en inglés TREE, etc. Pero el signo es igualmente arbitrario en lo que toca al significado. Un discípulo de Saussure, Bally, se expresa de este modo:

> *Lo arbitrario del significado es (...) difícil de probar, pero no es menos cierto. Nosotros creemos que la noción de «verde» se desprende simplemente de la percepción sensorial: en realidad nos está impuesta por la lengua, que la opone a «azul», «amarillo», etc., y esas clases rígidas son las que nos permiten poner orden en nuestras sensaciones de colores. Hay lenguas que no tienen palabra para «verde» y los que las hablan son psíquicamente ciegos para el color verde; decimos bien «psíquicamente»: no es que estén privados de la percepción del verde; pero el verde percibido no es concebido como tal, y las percepciones de verde quedan encasilladas en otros departamentos, fijados también convencionalmente* (6).

La escuela de Saussure daba como opósitos los términos ARBITRARIEDAD y MOTIVACIÓN. Al señalar que el signo era *arbitrario* nos estaba indicando que el signo era *inmotivado*. Dámaso Alonso coincide con tal escuela al admitir la arbitrariedad del signo; se separa, en cambio, de ella al pensar que el signo está motivado. Afirma primero que esa motivación es evidente en poesía; amplía después (en el Apéndice primero) su concepción al lenguaje, basándose para ello parcialmente en un trabajo de Benveniste. El razonamiento de nuestro escritor es aquí tan convincente, tan diáfano y certero, que en el futuro se habrá de contar con él para la Teoría del Lenguaje, fundada en este punto, como en tantos otros hasta hoy, en una pura abstracción, sin existencia real de hecho.

* * *

(5) Tomando como base el «significado», que es, de modo próximo, un equivalente de ese estado psíquico.

(6) Charles Bally: *El lenguaje y la vida*, traducción de Amado Alonso, Editorial Losada, segunda edición, Buenos Aires, 1947, págs. 203-204.

Todo lo dicho es aplicado después por el autor a la estilística de poesía. Si eran tres las dimensiones del signo, tres serán las perspectivas posibles para enfocar el estudio de un poema (que es también un signo, un signo de muy compleja índole) o de la obra total de un poeta (suma de varios poemas con una unidad de creador, suma que es también un signo): la perspectiva conceptual, la imaginativa y la afectiva. Nótese la extraordinaria innovación que de ahí resulta para la Estilística, sabiendo que esta ciencia sólo había tenido ojos en general para lo afectivo, desdeñando o desconociendo las otras dos posibilidades.

Dámaso Alonso se plantea entonces una cuestión de principio. Si el poema, el signo, consta de significante y significado y de un complejo imaginativo-afectivo-conceptual, ¿habremos de examinar, en todos los casos, ese complicado conjunto desde cada uno de sus componentes? El autor nos responde de un modo negativo. La Estilística tiene dos caras: una es científica; otra, puramente intuitiva. La intuición nos hace conocer cuál sea lo esencialmente significativo de un poema: si lo imaginativo, si lo afectivo, si lo conceptual. Nos indica asimismo si es más fecunda la indagación de la forma exterior o la indagación de la forma interior, etc. Se parte siempre, pues, de una selección intuitiva. Selección en el método a seguir (análisis de la forma exterior o análisis de la forma interior). Selección también en cuanto a la perspectiva que ese método adopte (perspectiva conceptual o imaginativa o afectiva). Y aun selección de materia: si investigamos en la región de lo imaginativo sólo tomaremos, por ejemplo, algunos términos más acusados. Claro está que en muchos instantes es posible dar varios cortes en la masa poemática, y la filtración selectiva consistiría, pongo por caso, en tomar sólo algunos términos afectivos y algunos conceptuales e imaginativos y no todos ellos (tarea imposible), desdeñando los de menos significación.

Y es que el poema, el SIGNO poemático, es un complejo de complejos y nosotros sólo podemos acercarnos a él por sucesivas simplificaciones en el sentido de lo esencial. La tarea estilística consiste (entre otras cosas) en estudiar la carga del significado, descomponiendo sus ingredientes para hallar en el significante la variada motivación de cada uno de ellos. Pero resulta que en el significado de un verso cualquiera (tomemos uno de la mitad de la pieza poemática para notar más relevantemente los hechos) están operando todos los anteriores, y aun todos los significados parciales de los anteriores. Encontrar, pues, toda la múltiple, la ma-

tizadísima motivación hasta casi el infinito de un punto cualquiera de la red poética no es labor hacedera. Nos es posible, sí, examinar los más destacados justificantes de ese punto. A ese limitado quehacer debe resignarse la Estilística, en cuanto ciencia de lo complicado.

* * *

Pero ¿es posible el conocimiento científico de la obra artística? «Toda obra de arte—nos dice Dámaso Alonso—es un cosmos único, un sistema cerrado que tiene sus leyes propias. *Es evidente que el conocimiento de un fenómeno artístico implicaría la comprensión de la razón de su unicidad, o sea de su peculiaridad*» (7). Y el autor, entre resignado y optimisma, continúa: *La ciencia tiene que moverse torpemente por una desazón, por los aledaños de un imposible. Pero aun por esos ambages y desvíos hay muchas posibilidades para la actividad científica* (8).

Es decir, el investigador puede reducir a leyes generales multitud de fenómenos expresivos comunes a un conjunto de poetas: siempre se nos escapará, sin embargo, lo esencial: el porqué de la unicidad que este poema determinado posee. Se consigue dar con lo genérico; pero lo importante no es lo genérico, sino lo específico, y lo específico permanece oculto. Diríamos, en la terminología saussuriana, que se obtendrán leyes de LENGUA mientras se persiguen leyes de HABLA. La peculiaridad del poema estudiado se guarece en un duro secreto.

No obstante, de una manera restringida se pueden *obtener tipos y subtipos, cada vez más cercanos a la individuación, sin llegar nunca a ella (sólo la intuición la alcanzará)*. Es posible, pues, enriquecer nuestro conocimiento científico en zonas cada vez más amplias. El libro de Dámaso Alonso es también una enorme contribución en tal sentido. Del estudio de Garcilaso, de Fray Luis, de San Juan, de Góngora, de Lope, de Quevedo, extrae un número cuantioso de normas genéricas que habrán de figurar más adelante, sin duda, entre los axiomas de la nueva ciencia. Así que el encabalgamiento que el autor llama suave o el que denomina abrupto produzca en nosotros una determinada reacción psíquica; que el uso del hipérbaton en estas o aquellas condiciones tenga esta o aquella repercusión en nuestra sensibilidad; que la reiteración

(7) Página 425.
(8) Página 425.

de tales fonemas conlleve tales cambios en el correspondiente significado, etc., etc. Del trabajo de Dámaso Alonso no sólo es posible deducir leyes, en muchos casos. En sus indagaciones abre, sobre todo, una serie de brechas, perspectivas a la investigación estilística. Es seguro que por ellas se lanzará en el futuro un equipo de estudiosos en busca de la seductora Cíbola, aun sólo vislumbrada en la lejanía.

Son muchos los diáfanos rompientes por los que este libro nos invita a mirar el paisaje. Aproximémonos a uno de ellos. De la obra de Dámaso Alonso se deduce que la presencia en el sintagma de una gran mayoría de vocales anteriores (e, i) o medias (a), sobre todo si acentuadas, provoca en nuestra psique una sensación lumínica:

*... la bandera*
*que al aire desplegada va ligera;*

Al contrario que las vocales posteriores (o, u), y más cuando tónicas, nos impresionan de un modo opuesto: percibimos, a través de ellas, una negrura:

*infame turba de nocturnas aves*
.....
*con temeroso son la trompa fiera*

De igual modo, el volumen aporta bastantes datos sobre las consonantes: una aliteración dura, por ejemplo, a base de erres, kaes y tes, puede procurarnos sensorialmente la impresión de una fuerza en desencadenamiento:

*rompe Tritón su caracol torcido.*

Al revés, una sucesión de consonantes fricativas nos hará ver un escurrirse silencioso:

*sordo huye el bajel a vela y remo.*

O un complejo de eles nos abrirá en el alma sinestéticas blancuras:

*la Alba entre lilios...*

Las observaciones de detalle están, muchas veces, llenas de profundidad. Así observa Dámaso Alonso cómo los esdrújulos encierran un sentido intensificado, se podría decir que un sentido su-

perlativo (9). «Cándidos» equivaldría a «blanquísimos». Piénsese en «hórrido», «súbito», «rápido», «álgido», «vértigo», «fárrago», etcétera. (Yo creo que este fenómeno se debe a asociaciones inconscientes que el hablante establece con los superlativos en ísimo. Se trataría de una extensión analógica.) Tal es la explicación, vuelvo a Dámaso Alonso, de muchos hechos de evolución fonética: esta ligazón entre significante esdrújulo e intenso significado es lo que explica deformaciones, unas veces del lado espiritual, como en el caso de «álgido» (que estrictamente significa «muy frío»), y otras del fonético, como ocurre con «fárrago», «vértigo», «impúdico», cuya acentuación es un disparate sancionado por el uso (su etimología es grave: «farrágo», «vertígo», «impudíco»): la acentuación esdrújula los ha representado como mucho más farragosos o vertiginosos o escandalosamente contrarios a toda decencia (10).

A los datos de esta naturaleza, que acabo de entresacar del volumen que estoy reseñando, podrían añadirse otros tomados de los libros anteriores del propio Dámaso Alonso o de diferentes autores. En conjunto, nos darían una idea bastante aproximada sobre la expresividad de la materia fónica española. Pero aún no es bastante. La Estilística precisa tener a la mano un examen exhaustivo del tema. Ahora bien: para tal estudio se debe partir de aquellas voces en las que exista una fuerte motivación entre significante y significado. Si de ellas se deduce alguna ley (por ejemplo, que las vocales posteriores tónicas sean IMÁGENES FONÉTICAS de la oscuridad, física o espiritual), esa ley es válida, aunque otras palabras, cuyo significado no favorece la sinestesia, parezcan contradecirla. Es que, como dice Bally, la expresividad de los fonemas *permanece en estado latente mientras la significación y el matiz afectivo de las palabras donde figura sean indiferentes u opuestos a esos valores* (11). Sólo brotan cuando hay coherencia entre expresión y representación. Por eso, «tic-tac» es un vocablo expresivo, en tanto que, en el francés, «tactique» no lo es.

De estos signos (palabra, verso, estrofa, poema o partes de poema), que manifiestan una más poderosa motivación, Dámaso Alonso dice que poseen una IMAGEN FONÉTICA, una imagen del SIGNIFICANTE, separando de este modo, en la terminología, esta clase de figuraciones de las tradicionalmente incluídas como tales, a las que de-

(9) Páginas 405-406.
(10) Página 406.
(11) Charles Bally: *Op. cit.*, pág. 101.

nomina IMÁGENES DEL SIGNIFICADO. Necesario enriquecimiento de nuestras ideas sobre lo que una imagen es, la teoría de nuestro autor nos descubre una serie de panoramas que antes permanecían ocultos a nuestros ojos. Estimo que sería válido extender más aún el concepto de nuestro autor y hablar de imágenes temporales, pongo por caso (12). Nos hallaríamos ante una imagen temporal cuando el poeta ofreciera a nuestra mirada como simultáneos, como sincrónicos, dos instantes isócronos en la realidad. Por ejemplo, imagen temporal sería ésta de Antonio Machado:

*... Mi padre aún joven...*
.....
*Ya miras en el tiempo, padre mío,*
*piadosamente mi cabeza cana,*

en que un tiempo futuro—vejez del hijo—se superpone a un tiempo presente—juventud del padre—, del mismo modo que en las IMÁGENES DEL SIGNIFICADO un concepto—hablamos con poco rigor—, «oro», se cierne sobre otro, «cabello rubio».

* * *

Volvamos otra vez, después de este breve paréntesis, al libro de Dámaso Alonso. Todo el sistema cerrado de ideas que acabamos de condensar en pocas páginas es dirigido después prácticamente al examen de Garcilaso, de Fray Luis, de San Juan, de Góngora, de Lope, de Quevedo, partiendo de un importante axioma central: para cada poeta, para cada poema, ha de ser distinta la vía de penetración. Es la intuición quien ha de resolver, en cada caso, el método a seguir. De este modo, Dámaso Alonso, si emplea aproximadamente la misma técnica para Garcilaso y para Góngora (VINCULACIONES GENERALES DE SIGNIFICADO Y SIGNIFICANTE), usará dos diferentes para el estudio de Fray Luis (análisis de la forma exterior en lo que toca a las relaciones interestróficas, y análisis de la forma interna); otra para San Juan (presencia en el significante de algunas categorías expresivas que se corresponden con zonas especiales del significado); y aun difiere el método seguido para la comprensión de Lope y de Quevedo.

Una de las características de tales ensayos sobre poetas (característica que, de otra parte, es visible en todos los libros del autor)

---

(12) Las imágenes temporales serían propias de la poesía moderna.

es su extraordinaria capacidad de síntesis. Ejemplo de ello pueden ser las páginas dedicadas a Góngora en esta POESÍA ESPAÑOLA que comentamos. Páginas magistrales, donde el análisis minucioso conduce a vistas panorámicas de vastísimo alcance. Así se llega, después de indagar analíticamente en el cosmos de Góngora, a afirmaciones tan profundas e importantes como las siguientes: De un lado, que «*el gongorismo* sea, en buena parte, el matiz del petrarquismo español a principios del siglo XVII» (13). De otro, que «un acezante impulso, un empujón como de fuerzas telúricas, prurito expresivo de lo fuerte, lo abundante, lo lóbrego, lo deforme, sea la nueva aportación del siglo de Góngora: algo semejante bulle por entonces en artes plásticas, en filosofía, en ciencia. Esto que fermenta es el nuevo espíritu. Es una fuerza contraria a la tradición renacentista, que por entonces la doblega y aun la retuerce, pero no la logra romper. Tendrá aún muchos refrenos en el siglo XVIII. No triunfará sino (ya muy variada) en el siglo XIX y, sobre todo, en el XX. Sus hijos, sus criaturas, somos aún nosotros. Este empujón que aborrasca el paisaje y las almas y que tuerce los imitados frontones y las columnas renacentistas, es el elemento positivo, nuevo, del barroquismo; no es, sin embargo, el barroquismo. El barroquismo es el choque frontal de tradición secular y desenfrenada osadía nueva, del tema de la lánguida hermosura y de los monstruosos ímpetus: el barroquismo no se explica por ninguno de estos dos elementos, sino por su choque. El barroquismo es una enorme «coincidencia oppositorum» (14).

He transcrito tan largo párrafo para resaltar el poder de condensación a que en sus libros (y concretamente en éste) nos tiene acostumbrados Dámaso Alonso. Y para hacer notar cómo un análisis estilístico (análisis detenido, casi microscópico) puede abrirnos los ojos a conclusiones generales de tanta órbita como las copiadas.

Algo parecido podríamos decir de los otros ensayos particulares que forman POESÍA ESPAÑOLA. El de San Juan nos hace penetrar en la psicología creadora del fraile reformador, que, como Dámaso Alonso demuestra, no sentía, paradójicamente, el menor afán de arte. «El arte no era nada, no significaba nada para él» (15). San Juan se nos aparece, ante todo, como un sediento de divinidad y como un poeta a lo divino. Vierte a lo divino poesías profanas

(13) Página 412.
(14) Página 413.
(15) Página 279.

(siguiendo la tradición española), de acá o de allá; recibe la huella directa de Garcilaso, y aun se ve en sus versos la zafia impronta de Sebastián de Córdoba. Todo lo absorbe, lo mejor y lo más insignificante; todo tiende en él al servicio de Dios. Y de aquí el prodigio. Porque la totalidad de los materiales allegados (los más nobles, como los más plebeyos) quedan impregnados de honda, de sutilísima emanación poética.

Interesantísimo es el procedimiento seguido para estudiar a Fray Luis. Ya he dicho la renovación en el método que supone el análisis de la «forma interior» realizado en una de sus piezas, primer intento de tal clase de indagaciones. De la forma exterior, Dámaso Alonso sólo elige aquí una nota esencial (aunque como armónicos de ella investigue en ocasiones otros elementos): la estructura de la oda en el poeta español, estructura que compara con la de su dechado latino Horacio. De esta comparación surge, diáfanamente demostrada, la originalidad de Fray Luis. Si en Horacio la oda tiene sólo dos movimientos, climático y anticlimático (ascenso y descenso), en el escritor de nuestro Siglo de Oro la oda se organiza en varios climax y anticlimax secundarios, aparte de los dos principales, sin duda aprendidos (los últimos) en el poeta de la antigüedad romana. Dámaso Alonso relaciona esta estructuración poética (a base de variaciones) con el carácter humano del fraile renacentista, oponiéndose al juicio de Menéndez Pelayo, que veía, sobre todo en él, cierta «sophrosyne». Precisamente, Fray Luis era lo contrario a un hombre sereno. «Su fisiología y su temperamento, las luchas espantosas en que se vió prendido, su interés por el mundo, su carácter polémico, su movilidad, su peligrosa osadía, su incoercible sentido de la justicia (...); en una palabra, su misma violenta pureza, le arrastraban y llevaban lejos de la serenidad y la contemplación. Su nutrición filosófica, sus vivos deseos de amor y poesía, le hacían contemplar y describir los prados altos, inasequibles, con una belleza y una intensidad como no las ha conocido nuestra lengua (...). Si hay serenidad, si hay armonía, si hay «sophrosyne», es sólo como una visión inalcanzable en la vida» (16).

Distinto es el enfoque de Lope y Quevedo. Los otros poetas (Garcilaso, Fray Luis, Góngora) son artistas de obra más o menos compacta, más o menos breve, de la cual se podían extraer algunos poemas o fragmentos representativos. En Lope y hasta en Quevedo, por su abundancia y fecundidad, no sucede así, y Dámaso Alon-

(16) Páginas 195-196.

so hubo de modificar el punto de vista que había adoptado para el estudio de aquéllos. Si para Garcilaso, Fray Luis y Góngora, tomara una o varias piezas donde se condensaba como en cifra lo esencial de su personalidad literaria, ahora se nos enfrenta con el conjunto de la obra de Lope (primero) y con el conjunto de la obra quevedesca (después), haciendo multitud de calas, ya en este poema, ya en aquel otro, para llegar a deducir la peculiaridad estilística de ambos poetas.

Así llega a determinar en Lope cuatro maneras, cuatro modalidades diversas: una, que se desarrolla sobre todo en su juventud lírica, pero que se puede rastrear siempre en él: la petrarquista. «Otra, tardía, la de la técnica gongorina, por la que se dejó penetrar, para ir lentamente eliminándola, o contra la que reacciona en una dirección de pensamiento cargándose de un lastre filosófico, que también habrá largado en sus últimos años. Pero por debajo de toda técnica admitida estaba, representante de un arte nuevo, el hijo de la Naturaleza, en su vitalidad y su desenfreno: el que traduce, día a día, su vida vivida, en verso; el que vuelve los ojos a las formas naturales; el abundante, el desenfrenado: el poeta de tierra y cielo» (17). En ese desasosiego, en esa «persecución de una forma que no encuentra el estilo», consiste la tragedia de Lope, como consiste la tragedia del barroco. De ahí que Lope sea para el autor de *Poesía española* como un símbolo de ese período literario.

Aparte de sus otros méritos, este ensayo sobre la lírica del gran dramaturgo es muy seductora para el lector desde otro ángulo. Se nos ofrece un Lope vivo, fluctuante entre grandeza y humana miseria. Yo he leído muy pocos estudios donde se vea la personalidad de un artista tan en carne viva como aquí. Contemplamos con ternura este niño grande que fué Lope de Vega, caído, levantado, envidioso de la fama de Góngora, genial, siempre verdadero, hasta en sus pasiones más bajas. Dámaso Alonso nos traza un retrato de primer orden, casi sin proponérselo. Los lectores conviven con el «monstruo de la Naturaleza», se mueven por los círculos literarios de la época, que sentimos tan cercanos, o más próximos, que los de hoy.

Las páginas dedicadas a Quevedo son de las más notables. Véase la condensación sintética de algunas afirmaciones: «La expresión de Quevedo se caracteriza por su intensidad, y es tanto más intensa cuanto es más afectiva» (18). Es como una «vitalidad eruptiva.

(17) Página 509.
(18) Página 592.

Es una carga de afectividad que de repente se acumula y rompe un mundo tradicional de valores estéticos, una explosión cuya onda (tres siglos después) aun nos sacude» (19). Condensación expresiva y rompiente efectividad son las dos características del arte quevedesco, que resalta más aún en la zona burlesca de su lírica. En tal sector es donde Quevedo aprendió, evidentemente, a soltar su expresión y su afectividad en una libre plasmación, que luego llevaría a sus sonetos más serios y profundos. Las afirmaciones de Dámaso Alonso nos confirman, en mi opinión, de que quizá sea en lo burlesco donde se ensayen casi siempre las novedades de la lírica. He señalado en otro lugar (20) cómo multitud de aportaciones modernas a la poesía se han dado primero en los versos (y en la prosa) de humor. El alogicismo de ciertas escuelas poéticas contemporáneas, y hasta muchos procedimientos específicos de un poeta como Aleixandre, allí tienen su antecedente. Las que he llamado «impregnaciones imaginativas descendentes», peculiares al autor de SOMBRA DEL PARAÍSO, fueron utilizadas antes por el chiste barroco. Y la originalísima dislocación en los planos de la imagen, que tal poeta suele realizar («espadas como labios», en vez de «labios como espadas», que sería el orden constructivo al uso), la he visto empleada también con intenciones de comicidad («no hay quien coma estos balines como garbanzos»).

* * *

Es necesario terminar. La reciente obra de Dámaso Alonso, por su alcance, por lo que tiene de fundacional en la estructuración de la nueva ciencia del estilo, por las abiertas perspectivas que nos descubre, me parece la más trascendental de cuentas ha escrito. Su contribución a la Estilística es absolutamente capital, y es incluso importante para la Teoría del Lenguaje. Aparte de esto, nos da unas visiones magistrales de nuestros más altos poetas, que ahora, tras la lectura del libro que nos ocupa, conocemos mejor y amamos más. Potente y esclarecedora, una inteligencia de amor los ha traído hasta nosotros.

---

(19) Página 610.

(20) *La poesía de Vicente Aleixandre. Imagen. Estilo. Mundo poético.* Editorial Insula. Madrid, 1950.

Carlos Bousoño.
Colegio Mayor «César Carlos».
Avenida del Valle, 16.
MADRID.

# LA ULTIMA NOVELA DE BAROJA

POR

GONZALO TORRENTE BALLESTER

QUIZÁ pueda decirse de cualquier novelista que sus obras constituyen, en cierto modo, la manifestación de su «vida secreta», la concreción y única realización posible de ciertos ensueños, anhelos y aspiraciones, acontecidos y vividos a lo largo de su existencia. Esto es verdad; a lo menos en el caso de los novelistas para quienes su propia intimidad constituye el material básico de sus obras, y lo es, con toda seguridad, en el caso de Baroja, de quien dije en alguna ocasión que sus personajes eran verdaderas hipóstasis de sí mismo. Podría, pues, escribirse una biografía secreta de Baroja sacando datos de sus personajes, a los que siempre ha transfundido su propio espíritu, y por sus variaciones y cambios de fisonomía podríamos colegir, entre otras cosas, los cambios acontecidos en la intimidad barojiana durante cincuenta años de profesión literaria. Hallaríamos, como denominación común a todos ellos, y al mismo tiempo como proyecto biográfico personal del propio autor—sólo literariamente realizado—, un cierto tipo de anarquista aristocrático, al que guarda fidelidad en su última novela—*El cantor vagabundo* (1)—, pero al que determinadas varian-

(1) Pío BAROJA: *El cantor vagabundo*. Editorial Biblioteca Nueva, 1950. 317 págs.

tes fundamentales permiten la individualización y caracterización dentro de cada novela. Me atrevería a decir que don Luis de Carvajal y Evans cree en la vida con fe mayor que sus hermanos literarios, y que esta fe, acaso oscura, le conduce a su búsqueda incansable a través de variados ambientes y de múltiples personas. Don Luis de Carvajal es un señorito al que un pequeño patrimonio permite caminar de la Ceca a la Meca, y que cuando el patrimonio se acaba, hace de la canción y la guitarra fuente de ingresos que le permitan seguir tirando y caminando. Va por su gusto a los lugares y a los tipos en que la vida se manifiesta espontánea y auténtica, y su destino le conduce, después de varias experiencias amorosas, al lado de una mujer capaz de sujetarle y complacerle, pero de la que le separan no leguas, sino años. Carvajal llega tarde junto a Silvia; llega cuando la vejez le impide dar al amor corporeidad, y entonces se deja arrastrar por una borrasca y perderse en la mar, para siempre. Solución en cierto modo lógica, pero también nihilista, de un problema insoluble. Solución, por otra parte, típica de los personajes barojianos, para quienes la vida, amada de una u otra forma, acaba por no tener sentido.

Nunca se distinguió Baroja por el cuidado en la composición de sus novelas; y este descuido, al que debe resultados encantadores; este desaliño constructivo, tan eficaz, se manifiesta en esta novela de manera evidente y casi cínica. Las ciento diez primeras páginas nos presentan un ambiente, unos tipos y un suceso. Las restantes nos cuentan la vida de Luis de Carvajal, elegido entre los tipos presentados. La manera de presentar los tipos, el ambiente y el suceso, es desdeñosa, enumerativa; Baroja procede por yuxtaposición de datos y elementos. Parece como si nos dijera: «Según los críticos, en las novelas hay tales cosas y tales otras; ahí van como quieren los críticos, bien separadas para que no exista confusión.» Y las separa del cuerpo orgánico, las deja ahí, y que el lector las organice y funda.

El lector pronto prefiere, entre los tipos presentados, a Carvajal; pero bien pudiera preferir a cualquiera de los otros, porque no existe una acción en la que quepa el papel protagonista. Si Carvajal se impone, no es por su importancia activa, sino porque su personalidad es más sugestiva que la de sus compañeros. Probablemente, a Baroja le sucedió lo mismo que al lector, porque, después de despachar brevemente la biografía de los otros, se dedica por entero a Carvajal, saltando en la narración bastantes años atrás y prescindiendo de los otros personajes y del inicial ambiente. Si el

lector espera una visión de la retaguardia roja en la guerra civil española, pronto queda defraudado. La retaguardia roja le interesa a Baroja sólo secundariamente. Lo que le importa es Carvajal, es decir, un Baroja vagabundo y guitarrista, sentimental e ideológico. Lo mismo que a nosotros.

Determinado a contarnos la vida de Carvajal, lo hace desde el principio. La unidad de estas últimas doscientas páginas sale de la persona de Carvajal, no de un argumento más o menos pergeñado. Y como la vida de Carvajal es larga y accidentada, predomina la narración, despachándose en pocas líneas largos años de experiencia y vida. Es indudable que Carvajal recorrió los lugares conocidos de Baroja, porque encontramos en estas páginas muchas de las cosas contadas y descritas en las Memorias del autor, así Madrid, París y Londres, que describe con imágenes ya conocidas y utilizadas en otras novelas. Pero cuando Carvajal marcha al Africa o a Norteamérica, el caudal de experiencias barojianas es nulo, y las imágenes con que describe estos ambientes carecen de vivacidad y plasticidad; se les ve rápidamente que son de segunda mano; advertencia en que el propio Baroja inconscientemente incurre, pues sustituye las descripciones por acumulación de datos históricos y geográficos de los que se encuentran en cualquier enciclopedia. (Es curioso: las andanzas de Carvajal por tierras americanas las despacha así: *Recorrió América de Norte a Sur, cantando y tocando la guitarra, viviendo siempre como un bohemio. Escribía cada tres o cuatro meses a su casa, a su madre. El tiempo se le pasaba con una rapidez extraordinaria... Solamente diez años después, cuando notó que su cuerpo empezaba a debilitarse, a reclamar el descanso, decidió su vuelta a España.* Me inclino a creer que cuando Baroja escribió su SHANTI ANDÍA no hubiera despachado con estas pocas líneas tantos años de vida ajetreada e intensa. Hubiera inventado acontecimientos, hubiera descrito tipos, paisajes y ciudades. ¿Por qué no lo hace ahora? ¿Será por la misma razón por la que, al describir a Londres, consume largos párrafos en enumerar calles y plazas, enumeraciones que pueden obtenerse en cualquier guía? Compárense estas descripciones con aquellas maravillosas de LA CIUDAD DE LA NIEBLA. Entonces la experiencia estaba reciente y las imágenes surgían con extraordinario poder plástico, cargadas de lírica emoción. No así las de ahora.)

Importa también señalar la escasa proporción que tiene el diálogo en esta novela. ¿Por qué? No porque lo exijan razones constructivas, no porque no quepan en la narración, sino porque Ba-

roja, en la última vuelta del camino, ve a sus personajes desde fuera; los ve ir y venir, pero ya no los escucha. No me atrevo a insinuar que se deba este cambio a cansancio del escritor, pero se me ocurre que acaso tenga prisa por realizar enteramente esta y otras hipostasis de sí mismo que le quedan en el corazón, y no le quede tiempo para pensarlas y escribirlas con la calma de antaño. Que nunca fué mucha, pero que solía dar ocasión para que estos anarquistas altivos hablasen más largamente y por sus palabras nos dejasen ver algo de sí mismos.

Gonzalo Torrente Ballester.
Castellana, 38.
MADRID (España).

# EL PROBLEMA POLITICO DE NUESTRO TIEMPO

POR

M. FRAGA IRIBARNE

El problema político del siglo XX presenta una serie de facetas curiosas, que contribuyen a darle la sencillez del caos. Por una parte, vivimos en un momento de *política absoluta*, en el sentido de que en las trágicas contiendas de hoy (internas y externas, unificadas todas, por otra parte, en una simplista polaridad, de dos bandos mundiales que se lo disputan todo, aunque, como en el campo de Agramante, aquí se grite por el caballo y acullá por la espada) nada es relativo o parcial (huelga *general*, guerra *total*, Estado *totalitario*, etc.), sino que en la balanza de la decisión política se dilucida el todo, como en una gigantesca ruleta: poder o aniquilación, libertad o esclavitud, honor o deshonor, vida o muerte (amigos o enemigos). Mas, por otra parte, este fenómeno coincide con el hecho notable de una despreocupación política general; no ya solamente las masas, sino gran parte de las élites llamadas a ser dirigentes, están excluídas de estas decisiones importantes, y no sólo por la naturaleza de la política moderna, que pone en manos de los equipos gobernantes unos *arcana dominationis* de eficacia hasta ahora desconocido—piénsese en los actuales medios de la Policía y la propaganda—, sino por un apartamiento espontáneo, mezcla de escepticismo, de fatalismo, de quietismo y otras reacciones semejantes. A la increíble valentía con que la generación román-

tica se lanzó a la lucha política, convencida de que el problema político era el fundamental, cometiendo el notorio error de pensar que en él se resolvían todos los demás y que una buena Constitución era el bálsamo de Fierabrás que necesitaban los pueblos, hoy, después de tantos ensayos, revoluciones y contrarrevoluciones, constitucionalismos y postconstitucionalismos, nadie cree que en lo político esté el verdadero problema, que unos ven en lo religioso, otros en lo económico, muchos en lo social; los de más allá en el cultural y educativo. Todo ello ha facilitado la instalación de mitos irracionales—unos viejos y otros nuevos—como banderines de enganche de masas aborregadas, que intentan desahogar sus complejos contra fantasmas, mientras nuevas tinieblas se ciernen sobre sus destinos. La mentalidad de catástrofe se apodera de nuestros ciudadanos, agarrota progresivamente nuestros sistemas económicos, paraliza las mejores fuerzas creadoras.

Es hora de volver a un planteamiento correcto del problema. Hay un problema político, y no fácil ni pequeño. Si fué error creer que la solución era elemental, natural, simple, mayor todavía lo sería el postular su insolubilidad o la impotencia de la razón para afrontarlo. Acaece que el problema político no es sólo político; pero también que las estructuras políticas son importantes desde un punto de vista religioso, económico, social o cultural. No se ve cómo se podría volver a planteamientos que redujeran la política a una tarea de iniciados, que se la reservaran, por motivos tradicionales o gentilicios; por otra parte, la revolución industrial y técnica ha empezado ya a sedimentarse, y la nueva estructuración políticosocial, que los avances demográficos y económicos hicieron prematura en el siglo pasado, no parece impracticable en éste. Esto quiere decir que hay que plantearse el problema político; no será la teoría *sola* quien lo resolverá: fuerzas sociales y tendencias históricas de toda índole condicionarán el sistema dinámico de nuestra obra, la desbordarán y llevarán tal vez por derivaciones ignoradas; pero la responsabilidad de los pensadores sigue en pie, aunque su papel no pueda ir más allá que el servir de tambores que marquen el asalto, como entendía Barthélemy.

Toda labor política—y también las de pensamiento—es sospechosa. Por todas partes asoman suspicacias, sagaces descubridores de *parti gris* y de compromisos facciosos; la Sociología del saber ha desbordado los cuadros clasistas para meter un bisturí, entre irónico y desconfiado, entre los grupos y hasta los grupitos. Moti-

vo de desaliento a añadir a los anteriores. Pero la responsabilidad sigue en pie.

Seguramente los universitarios, obligados a aprender y a enseñar por oficio, sienten como nadie esta exigencia del momento. Por eso tuvo que surgir, y ahora resurgir, este «Alférez» (1) meditativo y luchador. *Non solum armis*... Pero ya el empezar por aquí es garantía de fecundidad y afirmación de estar previamente sobre las armas. Y, lógicamente, este sereno—que no aséptico—planteamiento riguroso de lo político como problema por un catedrático joven, bien plantado en su Universidad, en su Colegio Mayor y en su tierra: la de Jovellanos.

En un momento histórico se da una realidad social: formas de estructura y procesos sociales la integran y delimitan; pero no en un proceso mecánico de fuerzas materiales o conductistas, sino con un *ordo amoris* engarzado de ideas y creencias. Nuestra realidad social arranca del hundimiento de las formas políticas liberal-democráticas y de su sistema de vigencia: los principios individualista, nemocrático, de equilibrio de poderes, democrático y representativo-voluntarista, integrados en una cosmovisión, racionalista a ratos y romántica otros, han quebrado ante las realidades sociales, que exigieron marcha atrás, organización y planificación; la democracia, en concreto, ha resultado ser una calabaza vacía donde cabían todos los vinos: el de Rousseau, el de Lammenais y hasta el de Lenin; por eso Fernández-Miranda piensa que hasta una democracia cristiana o sedicentemente tal ha tenido que ser un factor disolvente en el derrumbamiento del mundo político. El marxismo, en fin, ha venido a liquidar desde dentro, desde sus propios supuestos, el artilugio del Estado liberal—burgués, diremos ahora—de Derecho, amenazando con llevarse por delante también al Derecho y al Estado. El intento liberal de crear, a base racionalista, un «orden racional, verdadero, válido, universal y absolutamente, y, por ende, definitivo», queda, en virtud de su propia *dialéctica* (que Marx no hizo sino poner de relieve), en algo «relativo», condicionado por una situación histórica, como instrumento de una clase dominadora y, por ende, como caduco y transitorio».

¿Qué queda? Un fantástico vacío que, claro es, el marxismo no llena, porque al terminar su crítica se lava las manos, amenaza con la catástrofe y afirma que del crisol de la destrucción saldrá algo

---

(1) Torcuato Fernández-Miranda: *El problema político de nuestro tiempo.* Colección «Alférez». Madrid, 1950. 144 págs.

nuevo, fino y milagroso, utópico y mirífico, un milenio secularizado. Y eso no vale.

Aquí está el problema. ¿Qué hay más allá del liberalismo y del socialismo, de la tesis y de la antítesis? Más allá de demagogia y dictadura, del *laissez faire* y planificación, de derechas e izquierdas. Más allá de la crisis. No valen utopías, ni quedarse a medio camino, con verdades parciales, con parciales realizaciones, con sueños generosos o nostalgias retrospectivas. No valen fórmulas, ni espejismos, ni letreros, ni emblemas; hay que seguir. Fernández-Miranda ve la gran polaridad, si se plantea bien, entre *intimidad y socialismo*, cómo no, insuperable; estima que intimidad no supone una *libertad* irreductible, sino que apunta más bien hacia vocación, hacia «el hecho de un destino específico e infringible». Y en este planteamiento, certero y honrado, se cierra un libro esperanzado y esperanzador.

Claro que no hay libro sin segunda parte. (Cervantes, que bromeaba al respecto, la hizo, y aun mejor.) Para ella pediríamos a Torcuato Fernández-Miranda lo que, ahora, absolutamente nos debe. Y es esto—al fin y al cabo, los planteamientos científicos siguen rutas históricas y también en Derecho Político—: ¿Quid del otro hemisferio constitucional que antes llamábamos *parte orgánica*?

M. Fraga Iribarne.
Facultad de Ciencias Políticas y Económicas.
MADRID (España).

# LA "ESCUELA DE ALTAMIRA" Y LA PINTURA ACTUAL

POR

CARLOS AUGUSTO CAÑAS

CON algunos meses de retraso me llega un libro (1) editado en Santander, por un grupo de artistas y críticos de arte españoles y extranjeros, en el que se incluyen las conferencias y conversaciones que se celebraron en las reuniones de la «Escuela de Altamira». Educado yo artísticamente en un clima bien lejano al bisonte altamirense, a la Escuela de París y a los «ismos» europeos de lo que va de siglo, siempre me interesó, sin embargo, y hasta me sugestionó, el entronque del arte cavernario prehistórico con el actual. No sé si he comprendido bien el alcance de este magnífico intento renovador arrancando de la noche de los tiempos, pero mi satisfacción al leer el presente comunicado de la «Escuela de Altamira» es tan grande que yo, como pintor salvadoreño, me creo en la ocasión de esperanzarme y de decir cuatro cosas acerca de este libro y de su contenido tan bello y tan atrayente.

La pintura, en su largo camino, siempre ha contado en su haber con principios que le han dado una denominación o tendencia. Así, pues, tenemos, dentro de la formación de la pintura, la que

(1) ESCUELA DE ALTAMIRA: *Primera Semana de Arte en Santillana del Mar.* Con trabajos de Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Sebastián Gasch, Alberto Sartoris, Eduardo Werterdahl, Tony Stubbing, Ted Dyrssen, José Lloréns Artigas y Angel Ferrant. Dibujos de Miró, Goeritz, Ferrant, Baumeister, Lloréns, Sartoris, Pancho Cossío, Stubbing y Serra. Artes Gráficas Bedia. Santander, 1950. 260 páginas.

ahora se conoce con el nombre de Escuela de Altamira. Esta tendencia pictórica afirma su actualidad sobre el contenido clásico de las pinturas murales de las Cuevas de Altamira. Y esta expresión plástica actúa con persistente vigencia, ya que en sí complementa las cualidades puramente esenciales de la pintura moderna, que son: línea, forma y color.

La pintura actual mantiene entre sus más fuertes posiciones la más sencilla de todas, que consiste en hacer pintura pura. Pintura ausente del servilismo fotográfico, y que trae en su contenido todo lo formal de su estructura, es decir, la pintura al servicio de la pintura.

Esto, desde luego, no nos lleva al cansado y desgastado tópico del arte por el arte, donde gravitan casi siempre las desmembradas esencias de lo plástico. No; esta escuela de formas pictóricas es algo de más valor que una anécdota dicha en el lenguaje de los colores. Es algo que trasciende desde su primitivo e ingenuo fondo a la plástica del arte, en lo que corresponde a lo universal.

Dentro de esta manera de expresión pura se desarrollan—ya sea dentro de un sentido de lo narrativo o casualmente objetivo—en el espacio que reúne a las formas, o sea las cosas destinadas a ser representadas gráficamente, dentro del tiempo y del espíritu que anima al pintor.

Así tenemos, por ejemplo, lo arcaicamente representativo, por intermedio de la línea, la forma y el color de las Cuevas de Altamira, personificadas ya para nosotros en un sentido histórico, en lo que se relaciona con la caza de los bisontes. Formas éstas que cobran vida eterna y plástica en su sencilla emotividad.

Y es aquí donde el milagro nace. El hombre ya no busca los elementos fáciles a su desarrollo dentro de teorías y arbitrarios formulismos. Sí; el hombre ya no busca, ya no quiere buscar, y dentro de esta razón se desviste de todo lo académico, desnudo por completo, sin conceptos de ninguna clase formal, sale a la calle a encontrar las «formas» que andan sueltas sobre la severa real apariencia de los objetivos que se someten al clima de la pintura. Y, como es claro de suponer, para encontrar un camino hay que empezar aquí, en su nacimiento. Dentro de ese sentido, pintores como Miró y otros más van a la fuente, es decir, van a Altamira, y desde ese luminoso enfoque de las formas caminan ya seguros del milagro, seguros de haber dado con la sencilla universalidad del arte, que es, en resumen, la expresión estilizada de las cosas o formas que rodean el mundo plástico de cada pintor.

Por otra parte, la Escuela de Altamira no solamente representa lo puro en la pintura, diciéndonos con vivo lenguaje la conquista de lo moderno en el arte, al recio contacto con la poderosa fuente de lo primitivo. La conquista o reconquista de esta expresión plástica es una puerta de luz que da a la mirada nuevos horizontes sobre las ya conocidas maneras de que el arte se ha expresado en el contorno de sus tiempos.

Altamira no representa un «ismo» más en la pintura, ya que siempre ha existido mucho antes de los llamados «ismos». Altamira es un ejemplo vivo. Un ejemplo que hace pensar en tantos miles de cosas que en un aire de abandonada antigüedad y de rica sustancia pictórica andan perdidas en busca de aquellos intérpretes que les darán su único y verdadero valor, elevándolas dentro de un concepto plástico, personal y universal del arte.

La Escuela de Altamira, como toda forma de pintura que con el tiempo se ha creado con el nombre de «escuela», no debe tenerse como un vivero ya limitado y estático dentro de la plástica, ya que de estas formas de la pintura rupestre solamente debe tomarse en consideración el sentido. Y este sentido de las pinturas de Altamira queda predispuesto a una libre como inteligente interpretación, más que a una servil manera de imitación. Con la Escuela de Altamira nace para los pintores un grave peligro: el de la pintura literalmente abstracta. Esta es la razón por la que de las pinturas de Altamira sólo interesa realmente el sentido plástico que de sus formas emerge, dentro de los elementos que les han dado peso, volumen y claridad.

En la pintura actual todos los elementos están poseídos de una tremenda fuerza de realidad, así como de antigüedad y de conciencia. Y estos elementos varían tanto dentro del concepto o del intelecto del autor, como también dentro del «momento» o sensación en que se mueven las cosas presentadas, en un maridaje del objeto al sujeto.

Esta dualidad entre el objeto y el pintor es lo que produce una supuesta irrealidad de las formas exactas de las cosas; pero también hay que observar que el pintor trabaja dentro de «su realidad», realidad que, sencillamente, consiste en la línea, en la forma y en el color. Y esta realidad o formación de la plástica actual nos lleva de la mano a las pinturas de Altamira como a un punto de partida o de fusión, que llena de vida y pasión las nuevas formas de la pintura.

Altamira tiene cumplida su misión. El milagro está realizado

y hay que dejarlo descansar. Sin embargo, su lección aun sigue en combativo pie. Pero su lección no se debe malgastar dentro de lo abstracto, ya que en ella no existe esa palabra literaria, sino hechos que se justifican por el tiempo y su clara objetividad. Y, como si esto fuera poco, su posición y vivenvia se justifican por las celestes miradas de los ángeles.

La pintura tiene su vida propia, que la va moviendo conforme le crecen las aladas espaldas. Así la tenemos dando vueltas como jugando, pero plena de conciencia en lo que es su actuación en los tiempos. Y, como el arte no es una ciencia, se recrea en lo que es: se recrea en crear formas, en formas indeterminadas que dan el principio a otras que atropelladamente vendrán sucediéndose en el campo de los colores.

Y, en su caso, las pinturas de las Cuevas de Altamira, en relación con los más acreditados aspectos de la pintura contemporánea —ya sea por semejanza o por un puente de unidad continuada—, se encuentra libre y pura de un antes y un después.

Carlos Augusto Cañas.
Donoso Cortés, 65.
MADRID (España).

# NOTAS BIBLIOGRAFICAS

## *LAS SORPRESAS DEL GONCOURT*

En los concursos literarios, lo sorprendente es, sin paradoja, natural y previsible. Todos los años, a primeros de diciembre, se reúnen en una fonda parisina los miembros de la Academia Goncourt, para conceder el premio que lleva el nombre de su fundador. De cuando en cuando escogen, para recompensarlo, un buen libro; pero otras veces—no sabemos si excitados por ese prurito que los novelistas mundanos llaman «el demonio de la contradicción», o quizá eufóricos por las delicias de una animada sobremesa y por el sentimiento de su importancia—seleccionan alguna obrilla, cuyo mérito aparece menos que dudoso a los ojos del ingenuo lector.

En diciembre de 1950, los señores del Goncourt se dividieron en dos grupos: votaban unos por *L'amour triste*, de Bernard Pingaud, y otros por *L'homme de la scierie*, de André Dhotel. Si ambas partes reconocían el valor de la novela apoyada por los votos del grupo adverso, cada cual se encastilló en su parecer, alegando los primeros que Dhotel no debía ser premiado por tratarse de un escritor maduro, que frisa en los cincuenta años, y objetando los defensores de *L'homme de la scierie* que el libro de Pingaud estaba demasiado bien escrito.

Desagradable situación para un jurado compuesto por gentes de cierta edad, que en ningún caso desean parecer pasadas de moda. ¿Cómo demostrar que se vive en los tiempos modernos y se está a la altura de los más audaces? Nada asusta a los académicos Goncourt, y valerosamente, en la imposibilidad de llegar a un acuerdo respecto a lo mejor, se concertaron para escoger en lo deleznable una obra que reuniera las condiciones de pesadez y torpeza demostrativas de que su autor no es un frívolo retardatario, de los que aun creen, como Pingaud, que la literatura entra en el ámbito de las bellas artes, y acreditara además conocimiento extenso y al pormenor de los tópicos de moda: complejos de diversos colores, sadismo, masoquismo y un poco de pornografía.

En *Les Jeux sauvages*, de Paul Colin, hay todo esto y algo más. Leyéndola, no sin esfuerzo, pues la novela es extensa

y a ratos plúmbea, uno se pregunta cuáles fueron las intenciones del autor al acumular crudamente flagelaciones y sangre, llevando a los personajes hasta la locura y el crimen. ¿Vale la pena de esforzarse en averiguar el secreto de los peleles tragicómicos creados, si vale la palabra, por «la calenturienta imaginación» del señor Colin? Seguramente no. Y, en todo caso, éste no es lugar para intentarlo. Bástenos certificar aquí del ánimo valeroso con que el jurado se decidió a premiar el erótico folletín a sabiendas de cuán mínimas eran sus excelencias, con tal de no pasar por tan anticuado, como sin duda lo son quienes creen que el novelista debe ser, entre otras cosas, un hombre de letras. Es decir (ruboriza confesarlo), un artista.

RICARDO GULLÓN

## *DEMOGRAFIA MEXICANA*

Los estudios de Lesley B. Simpson y Sherburne F. Cook en Méjico pueden incluirse en la línea novísima de investigación geográfica de Demangeon, East, Fox, Wilcox, Syuzi Inouiyé y Carlos Batisti, representada también en España por Amando Melón, Casas y Manuel de Terán. La índole de este trabajo (1), en que la presencia de España en Méjico tras la conquista es muy analizada, nos obliga a un comentario muy detenido del mismo.

Las variaciones de población en una zona reducida, a través de los tiempos, demuestran que la interrelación entre el hombre y el medio ambiente no es un algo estático. El hombre se adapta al medio, pero durante este proceso el medio físico es alterado y vuelve de nuevo a influir a su vez. Simpson y Cook eligen como demostración de este postulado el Teotlalpan, al norte de la Región de los Lagos del Valle de Méjico, en el Estado de Hidalgo. Comprende un área triangular de más de 2.300 km2. y es una meseta árida de 7 a 8.000 pies de elevación, cruzado por tres bandas paralelas de pequeñas colinas rocosas sembradas de cactus, que la dividen en tres valles semidesérticos. Las investigaciones sobre la población de la Nueva España demuestran que esta región, que actualmente cuenta con 112.000 habitantes, llegó a tener en tiempos medio millón, es decir, que—según Cook—la actividad humana cambió de tal modo las propiedades bióticas y físicas de la tierra, que ésta no pudo soportar tal población.

El volumen queda, pues, dividido, lógicamente, en dos partes: 1) Estudio numérico de la población del Teotlalpán desde las fuentes más antiguas, y 2) Estudio de las causas de esa variación.

La primera comienza hace unos mil años con la fundación de la ciudad de Tula como consecuencia de las presiones de los toltecas de Teotihuacán sobre los aborígenes otomíes. Estos, que representaban los descendientes de las primitivas culturas prehistóricas, eran sedentarios y agricultores, pero mucho más atrasados que los toltecas, que usaban la cerámica y cultivaban el maíz. Sin embargo, el número de los invasores fué pequeño y no dejó huellas en la esencia racial y lingüística de los otomíes, que, por otra parte, avanzaron culturalmente. Bajo este régimen la población siguió una curva de crecimiento sigmoide desde unos 25.000 habitantes hasta unos 200.000, a mediados del siglo XII, en el Teotlalpan sólo, y sin contar la región de Tula. En este momento, según el *Códice Ramírez*, y quizá precedida de un período de vacilación económica que finalizó con la desaparición de Tula como poder político, cayó la ciudad bajo los aztecas, invasión que motiva la final dispersión de los toltecas, sin que el Teotlalpan sea conquistado por aquéllos hasta el siglo XV. Así, el período de 1150 a 1450 es, en el triángulo, una época de confusión y desorden, de tributos y exacciones, en que su población se vió tan seriamente afectada que la *Relación de Hueypuxtla* pudo decir: TEUTLALPAN QUE QUIERE DECIR... TIERRA DE LOS DIOSES Y LLAMÁVANLA—ASÍ—POR SER TIERRA QUE EN

(1) Sherburne F. Cook: *The Historical Demography and Ecology of the Teotlalpan*. Ibero-Americana: 33. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, 1949, 60 págs., 8 figuras, 1 mapa.

TIEMPO DE SU GENTILIDAD NO ERA POBLADA NY ABITAVA NADIE EN ELLA... La desintegración del poder tolteca hizo bajar el número de habitantes a 50.000; mas el resistente pueblo otomí—aunque olvidando su adelanto y haciendo una regresión a prácticas agrícolas primitivas—persiste en la zona hasta que el Imperio Azteca se interesa por ella y origina una nueva alza de población, que alcanza el medio millón de habitantes.

Desde aquí la información es ya clara e inequívoca. La conquista española origina un rápido descenso en más de 280.000 almas en cincuenta años, y reduce la población a 100.000 en el año 1600 y a 29.000 en el 1793. Desde entonces lleva una lenta y tercera progresión, que le ha permitido llegar a 112.000 habitantes.

* * *

La segunda parte estudia, como hemos dicho, las causas físicas de esta variación. En el triángulo domina la roca de conglomerado calcáreo, y el suelo, excepto en las depresiones, es delgado, pobre o no existente. La vegetación es el nopal, la yucca, el magüey, el mezquite y el árbol del Piru, flora de sequía, pues el agua se extrae de mezquinos pozos, y la población vive dispersa en pequeñas aldeas.

Parece ser que no hay que contar con cambios climáticos, ya que las descripciones del país por los españoles coinciden con el aspecto del mismo en la actualidad. Por tanto, los cambios en la capacidad de la tierra deben explicarse por cambios en la vegetación, en la productividad del suelo y en su utilización, o en la cantidad y calidad del suelo mismo.

El cambio más fundamental en la vegetación fué la desforestación. La *Suma de visitas* de 1540 y las *Relaciones Geográficas* de 1579, entre otras fuentes españolas, nos hablan de extensos bosques, ya desaparecidos. Sin duda eran más extensos que hoy, pero a su vez eran residuos de otros más extensos todavía. Las causas fueron: la tendencia de la agricultura de valle a absorber las colinas por los aumentos de población; la costumbre, incluso actual, de sostener el fuego del hogar encendido constantemente, lo que puede significar 365.000 toneladas métricas anuales a razón de 10 kilogramos de leña por familia; y la industria de la cal, cuya materia prima abunda en esta zona. Los hornos de cal consumieron gigantescas cantidades de madera para cubrir la gran demanda constructiva de la ciudad de Méjico en la época del virrey don Luis de Velasco. Así, la desforestación alteró profundamente el *status* ecológico del Teotlalpan, influyendo en las condiciones de vida a través de sus efectos secundarios sobre el suelo y el agua.

Sin embargo, hay que hacer constar que la gran producción agrícola bajo el dominio azteca significó un deterioro de la capacidad y fertilidad del suelo, como las listas de tributos de Moctezuma, que aparecen en las *Matrículas* y en el *Códice Mendozino* lo comprueban; y el estudio geológico demuestra que hubo dos períodos de denudación del terreno: uno, del 1000 al 1200, y otro, del 1500 al 1600, este último como resultado de la roturación de las colinas en el período anterior de un siglo a la llegada de Cortés.

Cuando los españoles pisaron el Teotlalpan era ya una tierra ecológica y demográficamente condenada a la destrucción y no podía soportar una densidad de 215 habitantes por km2. Pero, desde luego, no puede negarse que bajo el dominio español se aceleró inconscientemente el proceso, con el auge de la ganadería y la industria citada del yeso, como elementos de desforestación, y el uso de tipos de cultivo que predisponen a la erosión del suelo.

LUIS FERNÁNDEZ FÚSTER

## *TRES NOTAS A CINCO ENSAYOS*

*El nacimiento de la intimidad* (1) es el título de un breve volumen de trabajos psicológicos que Víctor García Hoz dedica a la argentina Universidad de Cuyo.

---

(1) Víctor García Hoz: *El nacimiento de la intimidad.* C. S. I. C. Madrid, 1951.

Rigurosamente, empero, sólo se refiere al primero de los cinco estudios de que consta, dedicado a la definición de la adolescencia. Parece que, si no los límites, el contenido de dicho concepto, momento crítico de la vida humana fértil en sugerencias, está plagado de imprecisiones y vaguedades, Hay, por lo visto, demasiadas posibilidades todavía, exceso de potencialidad, para que el perfil pueda acusarse de manera clara y positiva. Una serie de rasgos y aristas brillan y cabrillean con intermitencias y apagones que impiden casi de plano la seguridad en el diagnóstico. Por eso, en los estudios sobre la adolescencia, se recogen continuamente notas vagas y negativas que denuncian la complejidad e inestabilidad del objeto, su temperatura y clima crepusculares y la dificultad que todo ello opone a una definición sencilla y contundente. Víctor García Hoz tiene buena cuenta de ello, y lo prueba explícitamente en estas páginas, de castellano terso y transparente, donde comienza por ceder lugar a diversas opiniones—Stanley Hall, Garrison, Mendousse, Spranger, Arturo Piga...—que abren cauce, en uno u otro sentido, a la suya personal, que, como el título deja adivinar sin malicia, caracteriza la adolescencia como *nacimiento de la intimidad.*

Después sigue una serie de parágrafos, en que se da cuenta, a grandes trazos, de experiencias hechas con muchachos de ambos sexos en la Universidad de Madrid, de cuya Facultad de Filosofía es García Hoz catedrático titular, y cuyo resultado confirma la tesis expuesta en principio. Para los ojos poco cansados en lectura de tal índole, resultan curiosos estos breves paisajes de almas jóvenes: «Yo me enamoré de nadie», dice una muchacha en expresivo primer plano. Para otra, la adolescencia comenzó «la primera vez que me enamoré romántica y furiosamente de un profesor». *Tendencias sin objeto* llama García Hoz a estos enamoramientos del aire o de algo cuya inadecuación desborda toda posibilidad. En otros casos es la actividad cognoscitiva que comienza a curvarse sobre sí, dando lugar al orto de la reflexión: «La lectura de este libro hizo consciente para mí el mundo interior de deseos, luchas y sentimientos que cada uno llevamos dentro.» Riqueza interior que se va tornando consciente; conquista afectiva del mundo. En las muchachas declina el fenómeno hacia su campo específico: «Tuve mucho afán de presumir y que se ocuparan de mí», dice una; y otra puntualiza: «... un gran deseo de arreglarme, de pintarme, de buscar cosas y prendas que me favorecieran; un deseo de encontrarme —o mejor aún—de que me encontraran bella, de sentirme plenamente mujer.»

He aquí unas pequeñas ventanas que dejan asomarse al mundo germinal de la adolescencia, donde todo es delicadeza, conato e insinuación. Lo que sobre él deja dicho García Hoz, tiene el indudable peso que le presta su labor experimental, acrecido por la perfecta rima con Spranger, que aparece considerado como merece el gran buceador del alma borrosa del adolescente.

* * *

La soledad es otro bello y crítico momento psicológico seleccionado en este volumen. Pero no genéricamente, sino de modo específico: la soledad peculiar del maestro rural. La abundante tarea universitaria—cátedra y laboratorio—no le estorban a García Hoz para seguirle muy de cerca los pasos hasta sorprender el vértice mismo de su espíritu, perdido en la mínima y lejana aldea olvidada. Si el estudio anterior alcanzaba un indudable valor emocional, debido en gran parte a la breve antología de autoinstantáneas retrospectivas, aquí el tono lo mantiene la pura evocación y grafía del autor, frecuentemente abonadas con citas y pasajes bíblicos.

Sobriamente, sin desbordamiento en lo adjetivo, expone el hecho, lo calibra, señala el destello moral y, en la precisión y limpieza con que remata el estudio del peculiar aislamiento del maestro, deja adivinar con sencilla pulcritud al conocido doctor de la pedagogía de la lucha ascética. Es una verdadera y sutil meditación incoada sobre la situación del llamado a regir, que recuerda en ocasiones ciertos momentos de Nietzsche, o el estremecido «se vive solo» del Unamuno existencialista; pero acaba deri-

vando hacia ecos menos arriscados, no lejos de la bella sentencia de Papini: *la solitudine, per quelli di ricca anima, è premio e non espiazione.*

* * *

El tercer concepto señalado es el de heroísmo; tampoco éste aparece en nominativo, sino que entra *in obliquo* en el quinto y último de los ensayos que completa el volumen: la entrada del hombre vulgar en la vida heroica, donde recae la meditación sobre Sancho Panza y la paulatina estilización que su ánimo va padeciendo hasta sintonizar, sin la mínima deshumanización con el del desorbitado caballero manchego. Son cuarenta páginas nada neutrales, de comentario y meditación del Quijote, en que culmina el sentido ascético, cada vez menos asépticamente psicológico, del volumen.

De estas formas también tratan los otros dos estudios: Concepto cristiano de la escuela de la vida y la alegría y el dolor en la educación, nuevas reflexiones que, bajo otra perspectiva, insisten en temas pedagógicos sin trascender el plano de la psicología, ni omitir el matiz moral, que da definitiva y clara tonalidad ascética, claramente cristiana, a la totalidad de esta breve antología de lecciones, en que los trazos de erudición, hábilmente distribuídos, ilustran sin pesar, expuesta en el sencillo y buen castellano, que Víctor García Hoz prodiga en sus escritos y conferencias y le es connatural, quizá en último término, por razón de su nacimiento junto al Duero en las altas tierras de Castilla.

JOSÉ ARTIGAS

## *EL TIEMPO RECOBRADO*

Merece la pena subrayarse que este nuevo libro de I. M. Gil (1) concurrió, en fecha reciente, al premio *Adonais*, y debate bastante vivo y jugoso, que ha dió origen en el seno del Jurado a un trascendido en parte a las revistas literarias españolas y que probablemente apuntaba a una concepción de la poesía, más o menos contradictoria, entre algunos miembros de tan importante como consabido Tribunal lírico. Se enfrentaban quizá, aunque no extremadamente, dos criterios opuestos: el de aquellos que atienden primariamente a los valores estéticos y formales del fenómeno poético, y el de los que tratan de entenderlo e interpretarlo desde su pura raíz humana y espiritual.

Claro que ninguna de estas posturas invalida totalmente a la otra, y que su ideal fusión y armonía es la suprema ambición artística del poeta; pero su deslinde basta, por lo menos, para caracterizar a una y otra tendencia y a una y otra preferencia crítica.

Con lo dicho queda suficientemente insinuado que la poesía, la varonil y delicada poesía de Ildefonso-M. Gil brota directamente de la vida y nos habla al alma antes que a los ojos, al espíritu antes que al ingenio; y que acaso por esta razón no fué premiada en el prestigioso y aludido concurso poético.

Yo acabo de releer, al hilo de las palabras que escribo, el poema número uno del libro. Y ha vuelto a ganarme íntegramente la intensidad y viviente hondura de su verdad lírica, y la sobria belleza de su expresión formal:

*Suceso cotidiano tan sencillo*
*como la sucesión de noche y día,*
*un hombre con su hijo paseando:*
*el hábito exaltado a maravilla.*

Este último verso, que, técnicamente, pudiera haber sido escrito por Jorge Guillén, obedece, sin embargo, como resulta claro de la lectura del poema, a una inspiración total distinta y bastante alejada, sentimental y cordialmente, de la que nutre los versos de *Cántico*, dicho sea con el máximo respeto y admiración a uno de nuestros más altos poetas contemporáneos. Ciertamente lo que acaso pierda en tersura y cristalina evidencia la poesía de Gil, lo gane en temperatura humana y en esencial inocencia lírica. Inocencia que no estriba sólo

(1) Ildefonso-Manuel Gil: *El tiempo recobrado*. Ediciones «Insula». Madrid, 1950. 74 págs.

en la virginidad artística de las palabras, sino fundamentalmente en la actitud espiritual y totalizadora del hombre. Pero sería difícil y arduo, en una simple nota, plantearse polémicamente el problema en toda su hondura. Aunque el libro de Ildefonso M. Gil lo merece muy de verdad, y urge ya de sobra el esclarecimiento crítico y objetivo de ciertas posturas poéticas y profesionales.

L. P.