Sección Bibliográfica

UNA NECESARIA COLECCION DE TEXTOS DE HISTORIA DE OCCIDENTE

(Notas en torno a una edición fundamental)

Hace algún tiempo, el público español e hispanoamericano ha comenzado a beneficiarse y a alegrarse de los resultados de una ímproba labor que —con tenacidad y paciencia— ha llevado a cabo, con pulso firme y decidido, a lo largo de mucho tiempo, el antiguo catedrático de la Universidad de Salamanca y actualmente catedrático de la Autónoma de Madrid, profesor don Miguel Artola (1). En numerosas ocasiones —tanto por vía oral como por escrito— habíamos echado de menos una recopilación asequible de textos fundamentales que ayudaran a hacer más comprensible al estudioso la evolución del proceso histórico de la Humanidad. El doctor Miguel Artola, en este sentido, ha realizado una encomiable labor, que tiende a llenar un vacío tan importante, al recoger en un grueso volumen una amplia antología de textos sobre la evolución histórica del mundo occidental. Otras parcelas de la historia humana (mundo islámico, mundo oriental, etc.) quedan al margen de la interesante antología que comentamos y es de esperar —sería muy conveniente— que algún día (cuanto antes mejor) otras personas completaran el documentado trabajo del profesor Artola.

La aparición de los mencionados textos fundamentales de historia de Occidente plantea, asimismo, una grave y agudísima necesidad que en España tenemos planteada. Me refiero a una compilación —inteligente, objetiva y suficientemente amplia, gruesa y completa— de textos de todo tipo de historia de España (desde la primitiva Hispania, por lo menos, hasta nuestros días). Tal compilación (que trabajos como el de Sánchez Albornoz nos dibujan como muy posible y prometedor) me parece algo importansísimo, fundamental y de una urgencia suma. Pedagógicamente se trata —insisto— de un instrumento de trabajo elemental y de suma utilidad.

Precisamente las anteriores disquisiciones en torno a una tan nece-

(1) Miguel Artola: *Textos fundamentales para la Historia*, en «Serie Major» de la Biblioteca de Política y Sociología de Ediciones de la Revista de Occidente (Colección dirigida por el profesor M. García-Pelayo). Madrid, 1968, 638 pp.

saria antología de textos fundamentales de historia hispana, plantean algunos de los aspectos que, posiblemente, podrían ser tenidos en cuenta en una próxima —y esperamos que pronta— nueva edición de la antología de textos del profesor Artola. Se trataría de llenar algunos espacios (que precisamente la praxis docente de clases complementarias, efectuada sobre la base de un manual de tanta utilidad, ha puesto de manifiesto). Por ejemplo, al comenzar la selección de textos ¿sería posible iniciar dicha antología a partir de los viejos textos de la antigua y querida Hélade, del antiguo mundo griego (patria de Sócrates y cuna del «razonamiento objetivo», tan típicamente occidental) en lugar de presentar dicha selección en unos determinados momentos —para algunos demasiado tardíos— del Bajo Imperio Romano? Asimismo ¿sería posible, en el otro extremo de la obra, completar la selección de textos con otros, de importancia innegable, de las últimas décadas del siglo XIX y de los casi setenta primeros años del presente siglo XX? Creo que ambas cosas serían muy positivas e interesantes.

Particularmente (sin que ello represente ni mucho menos ningún afán de dibujar objeciones a una obra, que estimo de esfuerzo casi fabuloso y de un gran interés) creo que una edición de los mencionados textos ganaría —aún más— garra y utilidad para estudiantes y amigos de la Historia, teniendo en cuenta cosas como las que hemos apuntado. Las líneas generales de la evolución histórica de Occidente, desde los primeros griegos —que utilizaron, como agudamente señala el profesor Brinton (2), por vez primera una forma de pensar análoga o prácticamente igual a la que metodológicamente sigue el hombre moderno— hasta la época de la crisis de De Gaulle, de los movimientos de mayo-junio de 1968 en Francia, del conflicto indochino, del enfrentamiento árabe-israelita, del dogmatismo de Mao-Tse-Tung, de la doctrina Breznev, de la crisis checoslovaca, del *affaire* Roger Garaudy, de los movimientos varios de los negros americanos, de las inquietudes sociales en Latinoamérica, del Mercado Común, de la OTAN, del COMECON, etc., aparecerían —de este modo— mucho más trabadas y algunos fenómenos, tanto del pasado como del presente, adquirirían no sólo mayor significación, sino mayor posibilidad de clarificación, al quedar enmarcados en un contexto general de documentación mucho más amplio.

Por otra parte, pienso que una antología de textos españoles (3) po-

---

(2) Cfr., concretamente, CRANE BRINTON: *Las ideas y los hombres. Historia del pensamiento de Occidente.* Madrid (Ed. Aguilar), 1952, 725 pp.

(3) Tengo noticia de que, en la actualidad, un equipo de historiadores españoles tiene bastante adelantado un trabajo en este sentido. Su conclusión rápida y su edición posterior ayudaría, evidentemente, a subsanar varios de los problemas que apuntamos en esta nota.

dría brindar la oportunidad de suprimir algunos de los muchos (especialmente según qué épocas concretas) que aparecen en la selección del profesor Artola y que no guardan parangón con otros textos no hispanos que les acompañan o no (pienso, por ejemplo, ahora, en el caso de unos textos de Cadalso o de Zabala, etc., cuando, pongamos por caso, el espacio ocupado por los mismos podía haberlo sido por textos de Humboldt, Morrelly, Mabby, Babeuf, Saint Just, Lassalle, etc.). La carencia de tal antología hispana hace, evidentemente, difícil un equilibrio entre un tipo de textos y otras tipologías posibles. Y a tal carencia deben atribuirse (creo yo) algunos aspectos de descomposición que aparecen en la obra.

Finalmente, no puedo —paralelamente— dejar de tener en cuenta que es mucho más fácil criticar que hacer. Solamente, después de que el profesor Artola ha tenido la gallardía y la fortaleza de atreverse con la ingente tarea de edición de su antología de textos fundamentales para la Historia, ante tal realidad (positiva y evidente) se nos ocurren ideas «reformadoras» de una selección de textos. Creo, por tanto, que (por encima de las pequeñas objeciones de detalle que jamás ninguna obra humana podrá evitar) queda el peso objetivo y el balance de servicio esencial a nuestra plataforma de material de enseñanza histórica, realizada por el doctor Miguel Artola, a quien respeto y admiro, como él sabe, profundamente, y cuya antología nos confirma su gran capacidad como historiador, completando las perspectivas abiertas por sus trabajos sobre los «afrancesados», los «orígenes de la España contemporánea», el reinado de Fernando VII, las características sociales del liberalismo, etc., o sus ediciones en la BAE, o los partidos políticos en España, etc.—ANTONI JUTGLAR. *(Universidad Autónoma. BARCELONA).*

J. F. ARANDA: *Luis Buñuel, biografía crítica.* Colección Palabras en el Tiempo. Editorial Lumen, Barcelona, 1970, 424 pp.

Si el tema de la literatura española en el exilio resulta un problema espinoso, muy poco estudiado, difícilmente cognoscible y abarcable, aunque existen algunos ensayos sobre él de indudable interés (1), el de la cinematografía española en el exilio lo es aún mucho más, entre

(1) Como, por ejemplo, «La novela española del exilio», RAFAEL CONTE, *Cuadernos para el Diálogo*, XIV extraordinario, mayo 1969.

otras razones porque, hasta el momento, nadie ha intentado hacer el más mínimo estudio sobre él. Nombres perdidos que nada significan, tanto para el desinformado espectador español como para los especialistas, con una filmografía desconocida e ignorada, entre los que tan sólo un autor y algunos títulos pueden resultar reconocibles.

Dejando a un lado las cualidades particulares de sus obras y atendiendo únicamente a circunstancias históricas, los realizadores españoles en el exilio se pueden dividir en dos grandes grupos: el de los que emigraron como consecuencia directa de la situación creada en el país después de la guerra civil, compuesto, en una primera y rápida aproximación, por Luis Alcoriza, Luis Buñuel, José Miguel García Ascot y Carlos Velo, todos ellos en la actualidad afincados en México, y el de los que emigraron como consecuencia indirecta, pertenecientes a la generación posterior, en el que se incluyen a los hijos de los exiliados, Manuel Otero y José Varela, ambos residentes en Francia, y a emigrados con posterioridad a aquella fecha, José María Arzuaga, residente en Colombia, y Octavio Getino, en Argentina, también en una rápida y primera aproximación.

De todos ellos el único conocido internacionalmente, con una gran obra a sus espaldas, es Luis Buñuel. Por ello es el único que ha sido incluido en la operación de retorno de intelectuales exiliados, puesta en marcha el año pasado, apareciendo su nombre junto al de los escritores Ramón J. Sender y Max Aub, por citar sólo los ejemplos más conocidos. Mientras su *Viridiana* y otras muchas de sus obras continúan prohibidas, ha vuelto y ha realizado *Tristana,* un antiguo proyecto sobre la novela homónima de Pérez Galdós prohibido durante unos años, obra menor pero de impecable ejecución, al tiempo que algunas otras obras suyas empiezan a circular tímidamente por los circuitos minoritarios de «arte y ensayo».

Fruto de estas circunstancias es la publicación de esta *Biografía ¿crítica?,* de J. F. Aranda; libro impreciso, plagado de errores, mal estructurado, cuya única virtud es el dar una gran cantidad de documentación, la mayoría de primera mano, sobre algunas zonas de la vida y la obra de Luis Buñuel, que van desde la exagerada mitificación:

> Todos los hermanos hemos amado y respetado todo aquello que vive, aunque sólo sea vegetal. Creo que también ellos nos respetan y aman. Podríamos pasar por una selva llena de fieras, como las que describe Salgari, sin ser molestados. Hay una excepción: *las arañas.* Horrendos y pavorosos monstruos que en cualquier momento pueden privarnos de la alegría de vivir. Una extraña morbosidad «buñuelesca» hace que sean el tema principal de nuestras conversaciones familiares...,

dice su hermana Concepción en las páginas 25 y 26, aunque en este aspecto el libro suele ser bastante sensato, hasta el testimonio de una acción surrealista —carta a don Juan Ramón Jiménez (1928)—:

> Nuestro distinguido amigo: Nos creemos en el deber de decirle —sí, desinteresadamente— que su obra nos repugna profundamente por inmoral, por histérica, por arbitraria.
>
> Especialmente: ¡¡MERDE!! para su *Platero y yo,* para su fácil y mal intencionado *Platero y yo,* el burro menos burro, el burro más odioso con que hemos tropezado.
>
> Sinceramente, LUIS BUÑUEL, SALVADOR DALÍ.
>
> (P. 59.)

J. F. Aranda, crítico y ensayista cinematográfico, colaborador de varias revistas especializadas nacionales y extranjeras, es principalmente conocido por haber sido el primero en volver a hablar en España, después de la guerra civil, de Buñuel, cuando era un desconocido al que nadie recordaba, en algunos artículos (2).

El libro analiza con cierta minuciosidad, aportando algunos documentos de gran interés, principalmente en lo referente a la creación de sus dos grandes films surrealistas franceses, *Un chien andalou* y *L'âge d'or,* su vida y su obra hasta 1950, o sea hasta *La hija del engaño.* A partir de este momento, apartándose casi completamente de su biografía, se dedica únicamente a hacer un análisis rápido y superficial de sus obras, destacando la poca importancia concedida a películas fundamentales en su filmografía, como *El, Abismos de pasión, Ensayo de un crimen* y *La joven.* Luego, aunque dedica un capítulo a *Viridiana,* únicamente reseña aspectos anecdóticos, no rozando siquiera los problemas que la obra produjo. El libro concluye con *El angel exterminador,* pues, realmente, de las obras posteriores, *Le journal d'une femme de chambre, Simón del desierto, Belle de Jour, La Voie Lactée* y *Tristana,* tan sólo da una levísima información.

La parte más importante de esta biografía, que por otro lado también se resiente de la poca importancia que se ha dado a los ambientes en que se desarrolla, salvo el de la residencia de estudiantes y el inmediatamente anterior a la guerra civil, los restantes, el de la cinematografía mexicana en la larga etapa de su prolongado trabajo en aquel país y el de la española en los momentos de la realización de *Viridiana* y *Tristana,* no han sido trazados; la parte más importante reside en el estudio de las cuatro películas que Buñuel produjo para Filmófono en 1935 y 36. Aranda demuestra que Buñuel no sólo las produjo sino que dirigió *Don Quintín el amargao* y supervisó muy

(2) Véase «Buñuel español», *Cinema Universitario,* núm. 4, 1956.

directamente *La hija de Juan Simón, ¿Quién me quiere a mí?* y *¡Centinela alerta!*, películas de las que Buñuel reniega pero que, muy posiblemente, vistas hoy, de funcionar una Filmoteca Nacional, tendrían el mismo interés que muchas de las obras menores mexicanas, y en las que se descubriría la base, truncada por la guerra civil, sobre la que se hubiese asentado una importante industria cinematográfica española.

El interés, muy desigual, de este ensayo de Aranda se complementa con una minuciosa filmografía de la obra de Buñuel, una amplia antología de textos suyos, compuesta por escritos surrealistas, toda su escasa producción como crítico cinematográfico, algunas entrevistas y tres sinopsis, y una completa colección de fotografías suyas y de sus obras.—AUGUSTO M. TORRES *(Larra, 1. MADRID).*

DOS LIBROS DE PEDRO GIMFERRER

ALGUNAS PRECISIONES INICIALES

Me parece interesante plantearse, después de la lectura de este libro antológico de Pedro Gimferrer (1), algunas consideraciones generales en torno a la razón de ser de la poesía y de la forma poética. Esta sería una muy importante, y larga, divagación que no voy a desarrollar aquí en su totalidad para no desviarme de mi intención inicial —el comentario al libro de Gimferrer— y para no desbordar los límites de una crónica bibliográfica. A veces al crítico se le presentan estos dilemas y, la verdad, no sabe qué posición tomar o qué camino seguir. De cualquier forma, sólo quisiera recoger en estas líneas iniciales algunas de las cuestiones más urgentes e inmediatas con las que puede tropezar el lector que siga con más o menos intensidad la marcha de nuestro panorama poético de los últimos años.

Se podrá comprobar que es tema de múltiples comentarios y artículos, y a veces de enconadas polémicas, el hecho de una mayor consideración y atención hacia las formas literarias, hacia las estructuras adecuadas que deben presidir toda obra de creación. Quizá nuestra última década se ha visto en la necesidad de revisar de nuevo esta cuestión, tan vieja como la razón misma de la literatura, ante una peligrosa y creciente invasión de un mero realismo inmediato que, muchas veces bajo la máscara del calificativo de *social* (y de ahí el

(1) PEDRO GIMFERRER: *Poemas 1963-1969*. Col. Ocnos. Llibres de Sinera. Barcelona, 1969, 101 pp.

descrédito de este término), amenazaba con estragar cualquier nueva perspectiva que pudiera surgir y, en consecuencia, con secar y anular toda capacidad recreadora de la realidad, condición que, por su propia naturaleza, había sido consustancial a la literatura misma. Bien sea porque aquí todas estas nuevas preocupaciones van llegando un tanto desfasadas, bien sea porque nos guste ser más vehementes que nadie, todo esto sonaba a capitulación, a abandonar cualquier compromiso con la realidad, y el escritor tenía que ser, ante todo (de esto no cabía la menor duda), un fiel notario comprometido con su más inmediata existencia. Romper una tan sólida barrera, alzarse contra todas estas trabas, tenía que ser tarea difícil y en ella nadie quería arriesgarse a perder prestigio o cierta consideración establecida para con unos o para con otros. Era un falso temor humano, una timidez infantil y trasnochada que tenía que desaparecer y, afortunadamente, se va camino de ello. Se está comprendiendo cada día con más firme convicción que ni los «copleros de oficio», que dijera Unamuno; ni los poetas «celestiales»; ni, por supuesto, los iconoclastas íntegros tendrán opción, en última instancia, a un puesto en esa cadena vertebral y necesaria de la poesía española. El problema hay que afrontarlo de cara, sin escudarse en prejuicios o falsos compromisos que limitan la capacidad de realización del poeta como individuo al servicio de la comunidad social, a la que se debe por entero, precisamente por su calidad de catalizador y crítico de la misma. Este es el compromiso, ésta es la única y necesaria atadura: la transformación estética de la realidad y el servir, con ella, a la dinámica de la sociedad en que le ha tocado vivir.

Ante un estado de cosas como el que hemos intentado sintetizar en los párrafos anteriores, era lógico que la poesía de Pedro Gimferrer surgiera extraña y, en alguna forma, proscrita. El mismo confiesa que «no pensaba ni poco ni mucho en que aquello tuviera o no que ver con lo que en poesía se estaba haciendo a mi alrededor». Por este camino se introdujo en la poesía el joven Gimferrer, recién llegado a ella. Por este camino sigue andando aún hoy. La fe firme en sus posibilidades y la entrega total al oficio difícil y contradictorio de la poesía, son sus armas más eficaces. Que los resultados logren objetivos últimos o definitivos es algo que sólo el tiempo nos podrá ir desvelando. Y hoy, ya se sabe, el tiempo marcha cada día más aprisa.

Un poeta con influencias

Pedro Gimferrer nació el 22 de junio de 1945. Recuerdo que al conocer la noticia de la publicación, y posterior concesión del Nacional de Literatura, a su libro *Arde el mar,* lo que primero me llamó la

atención y hasta me sorprendió (a mí que por aquellas fechas intentaba también la aventura de la poesía) fue su juventud. Me movió entonces la curiosidad, y la citada circunstancia, a conocer su libro. Quizá no comprendiera en su total dimensión el propósito —si es que algún propósito hubo (2)— de nuestro poeta, pero algo me decían aquellas sugerentes imágenes que ahora he recordado. Me sorprendió la arriesgada expresividad y la capacidad de trasposición de las situaciones poéticas. Recordé a Góngora y a los surrealistas, pero veía algo más en todo aquello; algo más que resultó ser un tono lánguido y decadente que encontraba su par en muchas de las cosas que por el mundo se estaban viendo. Pedro Gimferrer *tomaba partido,* se aferraba a un compromiso con las formas a la vez que ponía, de alguna manera, el dedo en la llaga. Frente a una poesía que ya parecía visada para mayores empresas, respaldada por la crítica, se alzaba una poesía distinta, como intrusa, experimental al modo de Pound y no desconectada en absoluto de una tradición o hechura literarias, porque su autor nunca ha ocultado sus influencias y ha confesado sus puntos de contacto con los poetas del veintisiete, con los surrealistas o con algunos poetas extranjeros de indudable interés en la poesía universal contemporánea: «... mi formación se basaba sobre todo en la generación del veintisiete y en la poesía extranjera (Pound, Eliot, Perse...)... a los que hay que añadir las de Aleixandre, Octavio Paz... así como las de Lautréamont, Lorca y Wallace Stevens. Y también... novela policial, cine americano de los años treinta y cuarenta» (pp. 8 y 10). Añadamos a estas notas de presentación a un poeta que no las necesita, la condición de crítico literario y cinematográfico, la de antólogo de la poesía modernista, comentada por mí mismo en estas páginas, y la de traductor de Beckett y el Marqués de Sade.

Una historia íntima

En estas palabras del propio autor puede sintetizarse totalmente, o casi totalmente, su poesía. Tras todos y cada uno de los poemas de Gimferrer late un espíritu ido, una evocación melancólica de esa historia íntima, bien del niño no lejano, bien del adolescente ilusionado y desilusionado —a partes iguales— ante la vida. Por ello sueño e ilusión, misterio y evocaciones lejanas se mezclan en sus versos de la mano de una lengua peculiar, con unas imágenes desbordadas que, en algunos momentos, pueden más y desbordan al poeta. Es la suya

(2) «Es el libro que he escrito de un modo menos deliberado y más *nonchalant* y a ello habrá que atribuir su absoluto desinterés por los modos de escribir poesía que regían en España por aquellos años» (*Poemas*..., p. 8).

una poesía cultista, difícil de dominar, intelectual, en donde juegan papel importantísimo las alusiones y evocaciones, en las que el lector ha de aguzar su capacidad de penetración para lograr acompañar al poeta en su recorrido. Recorrido que, invariablemente, nos conducirá a zonas bien reconocibles, a la vida nuestra de cada día. Recorrido que desembocará en una consideración constante y misteriosa de la muerte, que como un presentimiento —y aquí la honda raíz lorquiana de Gimferrer— se cierne en casi todos los poemas:

Y la muerte
nadie la oía
pero hablaba muy cerca del micrófono
Con careta antigás daba un beso a los niños
.....

O bien en otro poema:

En las cabinas telefónicas
hay misteriosas inscripciones dibujadas con lápiz de labios.
Son las últimas palabras de las dulces muchachas rubias
que con el escote ensangrentado se refugian allí para morir.

La muerte, incluso, dará título al segundo libro de Pedro Gimferrer. Me parece ver en todo ello la triste teoría de un mundo decadente en donde la muerte ronda proteica y vigilante. Ante esto se hace evidente que toda la poesía de nuestro autor está en función, a través de estas dos líneas medulares de la muerte y la intimidad, de una personalísima relación con el mundo y las cosas. Relación ésta que es evidente y principalmente sensorial. «Todo el libro —dice Emilio Miró refiriéndose a *La muerte en Beverly Hills*— es una fiesta para los sentidos y la inteligencia, un refinado, espléndido concurso de experiencias vividas o soñadas, intuidas, recordadas, presentidas...» (3).

Y todo ello volcado en una poesía experimental, encaminada —esa es, al menos, la intención de Gimferrer— «a un intento de renovar en lo posible el inerte lenguaje poético español y a plasmar en distintas formas una cierta sensibilidad que pueda trasmitir al lector alguna emoción lírica» (4). Poesía, pues, de experiencia, de trabajo y de estudio. Poesía culta, pero a la vez conocedora de sus otros objetivos. Y, sobre todo, una poesía basada y asentada en el lenguaje escogido, en la precisión de la imagen y en la estructura del verso:

---

(3) *Insula*, núm. 258.
(4) José Batlló: *Antología de la nueva poesía española*. El Bardo. Barcelona, 1968, p. 341.

Las cercas derribadas humean con un seco llamear
en Morelos
se apagan las luces
se interrumpe la proyección Under the Vulcano
entre vigas crepitantes
reses huyendo sangre en las estrellas
tiran con bala
una casaca y un fajín
en el palacio de Maximiliano
una casaca vacía los lebreles del viento
el viento lleva rosas heridas por las calles de Morelos

.....

SOBRE EL LENGUAJE

Es, justamente en este tratamiento del lenguaje, de las expresiones y en el cultivo de la imagen y el verso donde radica la mayor y más positiva fuerza de la poesía de Pedro Gimferrer. Es especialmente notable el poderoso sentido del ritmo y la capacidad para distribuir armónicamente las ideas dentro de una estructura versal singular, empleando el versículo dilatado y denso. Allí se encierra el valor tanto externo y formal como interno y de contenido de la obra de Gimferrer, extremadamente corta en cantidad, pero que evidencia un paciente trabajo y una intensa labor preparatoria en la ordenación de ideas y estrofas en períodos amplios que contribuyen a marcar ese tono lánguido, melancólico y sugerente que hemos apuntado.

Junto a un léxico sabiamente elegido y preparado se entremezclan términos de uso muy común, términos de valor cotidiano, logrando con esta fusión un maridaje muy interesante entre la realidad exterior y la recreada en el poema; una fuerza expresiva de inmediato impacto y de contenido sorprendente, sugestivo y sugerente. Es, pues, toda ella una poesía de búsqueda, de investigación del lenguaje y la expresión poéticos, sin supeditarse a una norma u orientación previa. A pesar de que el propio autor confiese que en *La muerte en Beverly Hills* intentaba una poesía más controlada, más reflexiva, «más cercana también a lo usual entre nosotros», este camino se limitó a la citada entrega, toda vez que en los últimos poemas de Gimferrer se nos introduce, otra vez, en el mundo de la sugerente exploración de la realidad y de su transformación literaria; nos parece significativo, en este aspecto, el poema que titula «Homenaje a Edgar Allan Poe»:

Topando desvalidos en la llama de los ciegos halcones
En la ciudad de las nieblas el estío que mata a los venados

oh pobre corazón oh pobre corazón hierro y jazmines polvo
vidrios acribillados a balazos fotografías rasgadas estuches vacíos una mujer
con suavidad las lentas cortinas del crepúsculo los presagios [desnuda

. . . . . .

o aquel otro, «1960», donde se mezclan en las estrofas finales las visiones ilusionadas de la cinematografía con la realidad cotidiana de la juventud recién iniciada:

Alguien me da la mano y es el balcón, el grito
de los vencejos, los tranvías dorados en el denso crepúsculo,
el fantasma de Robert Taylor como la muerte en los cines,
los pómulos de las chicas del Instituto y sus
carteras bajo el brazo y sus sonrisas, diríase que todas tienen los ojos azules.

Pedro Gimferrer se instala con todo este bagaje personal y experimental en la línea de la más joven y preocupada poesía española. Y cuando hablo de poesía joven no lo hago refiriéndome a su cronología (aunque también coincida con ello), sino a su razón de ser, a su dinamismo y a su valentía para enfrentarse con el hecho poético en las múltiples vertientes desde las que, verdaderamente, debe ser observado y encarado. No es casualidad que el mismo Gimferrer —y otros poetas de su promoción— sean también críticos armados de una firme «voluntad esclarecedora, desprovistos de prejuicios y con una preparación que nada ha de envidiar a la de los "monstruos sagrados"... A todos ellos les une el afán desmitificador. Revalorizan unas experiencias que, interesadamente o no, permanecían entre las nieblas del olvido. Son portadores de una lucidez no sólo literaria y poética, sino también científica (entiéndase bien la palabra), política y filosófica. Y como consecuencia son más libres, por cuanto no aceptan se les haya trazado previamente un camino, sino que reclaman el inalienable derecho a construirlos por sí mismos», como dijera José Batlló (5).

Todo esto parece que se va cumpliendo. Al menos, las muestras que nos llegan son lo suficientemente esperanzadoras. Pero lo que tenemos que mantener bien presente es la necesidad de una constancia en la búsqueda, de una labor continuada y eficaz para tratar de —como dice Eduardo Tijeras (6)— «mantener enhiesto el viejo don de la intuición poética, por cierto cada día más agredida por el desarrollo exhaustivo de otras disciplinas; ser, como por ejemplo le ocurrió a

(5) *Op. cit.*, pp. 16-17.
(6) CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, agosto 1969, p. 297.

Antonio Machado y anota Sánchez Barbudo, "heideggerianos sin saberlo". Saberlo es todavía mejor».

Lo importante es trazarse el camino y afrontarlo con decidido empeño, parándose a distinguir las *voces* entre los *ecos*. Alzando la cabeza de trecho en trecho y andar bien despierto a la hora de decidirse a trasmitir la experiencia. Puede que entonces nos encontremos con la pared de frente, pero es quizá en este tropezón donde se fragua lo positivo y dinámico, vivo en una palabra, que la creación literaria, y en especial la poesía, comporta. Andamos por la oscura galería de las intuiciones, de las búsquedas, cualquier dogmatismo puede ser peligroso a la hora de una valoración más trascendente.—J. R. P.

«UNA ANTOLOGIA OPORTUNA»

Se observa en los últimos tiempos, entre nosotros, una reivindicación cada vez más firme de la estética modernista, precisamente a través de las más jóvenes promociones. Las artes menores, la decoración en especial, se están viendo últimamente invadidas por un furor abundante y esteticista muy semejante al que presidió el movimiento finisecular que conocemos con el nombre de *modernismo*.

Quizá haya que pensar en un afán por buscar salidas —como muy probablemente era la intención decimonónica— a este marasmo histórico y vital que, ilógico y crítico, no tiene un porqué determinado y está presidido por el capricho frívolo o cruel de las incomprensibles reacciones humanas (?). Quizá sea esta reivindicación esteticista la búsqueda de un camino transitable que escape a este dramático y voluble siglo nuestro. Quizá sea, también, algo así como el paraíso artificial de un arte atormentado o alienado. No pensemos en un cambio de rumbo, en una huida hacia donde no existan los problemas y todo se pueda revestir de esa compuesta y «fermosa cobertura». Sería una solución extrema que —tal y como están las cosas— no es viable que se produzca. Pero es indudable y notorio que, de alguna forma, este regusto neomodernista, retórico y abundante, se ha «colado» de alguna forma en los modos expresivos de la literatura y está siendo aprovechado por los escritores nuevos.

Por todo esto, me parece muy oportuno el libro que comentamos en estas notas (1), y que no deja de tener su razón de ser. Además, juzgar (la selección, a mi modo de ver, es una forma de juicio) una época o escuela literaria a sesenta años vista proporciona una tran-

(1) PEDRO GIMFERRER: *Antología de la poesía modernista*. Barral Editores. Libros de Enlace. Barcelona, 1969, 289 pp.

quilidad y objetividad muy beneficiosa a la hora de constatar la importancia que tal etapa tuvo en el desarrollo y formación de la poesía contemporánea. Y a Gimferrer me remito cuando dice certeramente que, en España, «la aridez dominante en el lenguaje poético de posguerra ha distanciado (rechazado tácitamente, diría yo) tanto a los posibles lectores de la expresión modernista...» Es evidente que en el descrédito de la poesía modernista actúa como causa fundamental la peculiar situación histórica que le siguió y que obligó a los escritores a hincar sus reflexiones en la realidad inmediata y transmitir un testimonio del que era necesario dejar constancia. Pero también es posible que durase demasiado tal situación, que se llegase, en algún caso a la exageración o a la voluntaria inmotivación del testimonio, produciéndose un momento crítico para la poesía llamada social, y hasta hubo algún crítico que la llevó a juicio público.

Estas razones aquí expuestas sintéticamente me parecen más que suficientes para que una revisión de la poesía modernista, siquiera antológica, como ésta de Gimferrer, valga la pena. Y cuando ahora, como nos recuerda el autor en el prólogo, se está intentando penetrar en el estudio crítico y en la reflexión del lenguaje, no es ocioso dejar bien sentado que la actitud modernista fue «una protesta implícita ante una realidad "abyecta"» y que, básicamente, se originó este movimiento poético a partir de una experimentación del lenguaje y de las formas estróficas al uso hasta entonces.

En cuanto a la selección que prepara Gimferrer, nos parece muy oportuna también la inclusión de un número abundante de poetas americanos, clásicos y menos clásicos, dentro del modernismo. Esto supondrá, sin duda, una ampliación del ámbito del modernismo, tradicionalmente ceñido a un número de poetas que se repetían en las diferentes alusiones al movimiento. Y teniendo en cuenta que estos Libros de Enlace, de Barral Editores, pretenden, antes que otra cosa, acercar la poesía a un mayor núcleo de público, la rotura de la tradicional lista de poetas considerados como modernistas, en favor de muchos otros de igual importancia, supone un verdadero acierto. Pero en la nómina de poetas de la España peninsular existen ciertas irregularidades que me parece importante consignar, toda vez que la representación modernista de Antonio Machado o de Valle-Inclán no es exacta a través de los poemas seleccionados por Gimferrer. Se nos muestra a un Valle más esperpéntico y deformador, frente al Valle-Inclán poeta lánguido de sus inicios literarios. Lo mismo sucede con el primero, en cuya selección se incluye mucho del Machado sencillo y escueto frente al de su primera obra, *Soledades,* que deja constancia clara de la filiación inicial de don Antonio a las novedades modernis-

tas (2). Se incluye también en la selección una muestra de los dos poetas canarios considerados como tradicionales: Tomás Morales y Alonso Quesada, cuando, en realidad, el segundo, a pesar de estar formado en el ambiente modernista de la gran influencia de Morales, se mantuvo siempre alejado de dicha estética y se encaró a una poesía justa y escueta, más íntima, desarrollando en sus libros toda la tristeza y honda melancolía que él, como provinciano marginado, llevó siempre dentro de sí. Unamuno, además, en una de sus visitas a la isla de Gran Canaria, le orienta y aconseja (todavía Alonso es un joven pequeño y nervioso) para que se entregara a esa forma poética más en consonancia con su espíritu y ambiente. Y sin embargo, existe más influencia de Tomás Morales en la obra de un poeta como Saulo Torón que, sin nutrirse de la poesía de aquél, vivió un parecido sentimiento y modo expresivo.

Quede claro que, cualquiera de estas objeciones que ponemos al libro de Gimferrer, no son otra cosa que un deseo de dejar más completo el panorama modernista, y con la justeza necesaria, que el joven poeta catalán ha desarrollado, por su parte, con tino y buen criterio. No nos resistimos a pensar, tampoco (a pesar de que Gimferrer aclare en el prólogo sus razones), que una introducción amplia y más profundizadora de la función y presencia del modernismo en nuestra historia literaria hubiese sido muy beneficiosa. Bien es verdad también que Gimferrer nos alienta a hacer todas estas escalas en el análisis de su libro cuando dice en el prólogo que esta antología es, como todas, «subjetiva y parcial». Que todo lector «conocedor del tema podrá impugnarla en su fuero interno y sustituir por otros algunos nombres y poemas...».

De la lectura de la *Antología de la poesía modernista* se puede concluir que su oportunidad está fuera de toda duda y que su objetivismo, en lo subjetivo que siempre supone un juicio antológico, es muy beneficioso para llegar, con cierta tranquilidad, al fenómeno poético que caracterizó a toda una época de crisis literaria artística e histórica y que, ahora, por las razones que sean, ha vuelto a tomar, si no la máxima actualidad, sí por lo menos un lugar preferente entre los gustos de una juventud que ha de expresar, como los modernistas, su desacuerdo y su protesta a través del escape, la evasión o, muy probablemente, tras la bambolla de una aparente hojarasca estética que esconde, en su fuero interno, la más ácida de las convicciones: el relativismo escéptico que nos envuelve.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

---

(2) Véase la edición de *Soledades*, que RAFAEL FERRERES preparó para la Colección «Temas de España», de Taurus Ediciones. Madrid, 1967.

AMERICA EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO AYALA

Francisco Ayala llegó a la Argentina como conferenciante. La guerra de España lo confinó después aquí por largos años hasta que se fue como profesor a los Estados Unidos. Siempre lo vimos como sociólogo, ensayista, crítico, profesor. Su nombre saltaba constantemente del suplemento literario de *La Nación* a las revistas *Sur* y *Realidad*. Su *Tratado de Sociología* estaba en lugares destacados de las librerías rodeado de comentarios elogiosos. Todo cuanto escribía Ayala sobresalía porque dejaba ver una cultura sólida y profunda y porque adoctrinaba a la gente joven con agudeza y amplio sentido crítico. Así veíamos a Ayala quienes empezábamos a andar el camino literario con poca seguridad y mucha fe. O sea que Ayala era ya (en los años cuarenta) un maestro. El conocimiento de América se le presentó por el camino argentino, un país directamente unido a Europa por la vía cultural. No conocíamos entonces las narraciones españolas que ahora inician este voluminoso tomo de Aguilar (1). Estas narraciones demuestran que Francisco Ayala apareció (a los diecinueve años) en el campo literario como novelista y cuentista y que la sociología y el ensayismo vinieron después —¿consecuencia de sus estudios en Alemania?— para hacernos perder la pista del camino de la ficción. Quiero decir con este breve exordio que para quienes vivíamos el caudal de emociones que el final de la guerra de España nos arrojó en esta orilla del Atlántico, Francisco Ayala era un hombre de gabinete, un minucioso analista de problemáticas sociales y políticas y un dilucidador de los enigmas históricos mediante el estudio metodológico y crítico.

Pero después de la publicación de *Muertes de perro* (1958) no podía caber duda alguna de que Ayala acababa de ingresar en el campo de la novela americana por la puerta de los grandes temas. Me atrevo a decir que América suscitó en Ayala sus vigorosos frescos como consecuencia de haber descubierto una realidad taratológica que lo sorprendió por sus dimensiones casi normales. América era —literariamente hablando— naturaleza y torrente vital. América era una realidad abrupta, dramática siempre y muchas veces trágica. Esta América tenía una extraña fascinación para quien se acercase a ella con el espíritu atento. Aquí el conocimiento sociológico quizá haya ayudado al novelista a penetrar a fondo en esa taratología que sobrenadaba en

---

(1) FRANCISCO AYALA: *Obras narrativas completas* (1395 pp.), con prólogo de ANDRÉS AMORÓS y 16 ilustraciones. Editorial Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, Madrid, 1969.

el mundo americano como una verdad cotidiana. América era eso precisamente: un puro drama sociológico, una pasión desbordada, un mundo definitivamente dividido entre los que lo tienen todo y los que no tienen ni siquiera esperanza. Es verdad que la primera novela americana de Ayala no nace de la desigualdad social, ni se alimenta de la distancia que separa a los pobres de los ricos, ni pretende demostrar que el tirano y quienes lo sirven son malos y los que obedecen son buenos. Nada de eso. La bondad y la maldad están alternadamente mezcladas sobre el planeta como la luz y la oscuridad. Este mundo le arranca al autor copiosos sarcasmos, y el humor cae como un bálsamo muchas veces para hacer digeribles los cuadros más crudos. *Muertes de perro* tiene por escenario a un país en estado clínico. «Es la República ejemplar de la opresión —dice el profesor y crítico Rodríguez-Alcalá—, del vicio, del peculado, del crimen impune y a mansalva.» El «jefe de los pelados» es una grotesca figura nacida para encarnar el oprobio, la torpeza y la irrisión. Hay en esta narración densa y dolorosa mucha maestría, mucha lucidez y una capacidad soberana de captación de una realidad en que el humor y la truculencia enmarcan un cuadro realista y grotesco. Los parientes literarios (españoles) de Ayala en esta obra se llaman Quevedo y Valle-Inclán. En 1962 Ayala publicó *El fondo del vaso,* que se desarrolla en el mismo escenario que la anterior y viene a ser como su continuación. En *Muertes de perro* un inválido relata en primera persona las aventuras del dictador Bocanegra. En *El fondo del vaso* otro narrador también nos cuenta en primera persona (durante la primera parte del libro) hechos que se relacionan con el «jefe de los pelados» y se habla de la primera novela como un hecho ajeno y digno de ser rebatido en algunos aspectos. El protagonista verdadero es siempre el dictador o sus fechorías. Es decir: la taratología erigida en norma de vida en una república americana. Pero el verdadero protagonista de estas dos novelas es América. El escenario americano obra en el espíritu del autor como poder catalíptico para borrarle de la perspectiva intelectual los temas españoles. Aquí se produce una ruptura —tal vez subconsciente— entre el mundo que se incorpora a la narrativa de Ayala y el que la ocupó desde la primera juventud. Es curioso cómo este autor tan español y tan minucioso conocedor de la cultura y de la literatura españolas, se ve de pronto impulsado a interpretar un ambiente que no es el suyo, ni siquiera integra la América que mejor él conoce. Ayala quema las naves y se lanza orgiásticamente a la conquista del continente por la zona más agreste, más rica en contrastes, más difícil de penetrar. El autor de *La cabeza del cordero* se internó voluntariamente en ese mundo enfermo, corrupto y venal y supo arrancarle dos

grandes novelas. Ayala buscó la América más compleja y tumultuosa y en ella se movió con soltura y destreza. Ahora bien: ¿es así América? El autor es un novelista y no un historiador, y entonces somete a América a un análisis preferentemente orientado a su naturaleza y a la conducta humana. Esto es de aplicación independiente en el espacio y en el tiempo.

América ya estaba ahí cuando el novelista llegó y la rozó con la mirada. Esa mirada iba en busca de un medio apto para expresar una verdad universal que el arte exige al autor. Ayala no intentó pintar un cuadro histórico o folklórico. Eso quizá esté reservado exclusivamente a los *nativos*. El llegaba desde fuera, desde un país que se había sometido todo él a un estremecimiento de su ser para quedar después exhausto, en descanso para tomar aliento antes de echarse a andar de nuevo. Aquí, en cambio, estaba bullente un mundo cargado de signos vitales, fervoroso en sus promesas, doloroso en sus realidades. Ese mundo esperaba que se le viera como un fenómeno de excepción y se cifrasen en él hechos también de excepción. Y la palabra nos asalta de nuevo: si lo taratológico se confunde con la normalidad hasta convertirse en parte suya, es necesario elaborar una nueva escala de valores morales para comprender su significado. Y esto es lo que hizo Ayala: escribir dos novelas y decirnos en ellas que el hombre americano se ve frustrado por tradición de su historia. América no es así como la pinta Ayala. Pero si la miramos por dentro y nos apoyamos en las fuerzas que secretamente la conmueven en sus fibras más íntimas descubriremos que hay una *realidad* para la gente de la calle y para los corresponsales extranjeros y otra —ésta mucho más rica y compleja— para los novelistas que la estudian con amor y ansias de comprensión. Porque en estos dos grandes frescos de Ayala late el pulso de una América sometida a sacudimientos extremos, de los que seguramente nacerá su verdadero rostro. De este mundo visible sólo para algunos surgieron *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*. Estas dos novelas se identifican con una América volcada hacia su propio drama interior, con desdén por todo lo superficial y pintoresco. El compromiso es aquí con el hombre-América y no con el hombre-ente-político. La mirada americana del español Francisco Ayala nos recuerda lo mejor que dio esta parte del continente al servicio del hombre-América: Ciro Alegría, Jorge Icaza, José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos. La nueva generación de escritores latinoamericanos no quiere parecerse a estos maestros, y en verdad que lo ha logrado elocuentemente: su América es la de la superficie, del pintoresquismo y del hombre-ente-político.

De vuelta de los relatos de la guerra de España (*La cabeza del*

cordero es quizá su más brillante expresión) y de *Historia de macacos,* el novelista fue en busca de una sociedad que le permitiera ahondar aún más los rasgos de seres instintivos y primarios. La taratológica realidad de algunas zonas de América —una América inencontrable en el mapa— era el escenario ideal para levantar esos cuadros de fuertes contrastes goyescos. Pero cuando Ayala se volvió de pronto novelista americano, América ya estaba presente en su espíritu como una realidad intelectual que lo inquietaba. El novelista no sólo no rechazó este dato, sino que procuró identificarse con él para interpretarlo con la máxima fidelidad. El hombre contemporáneo —ya lejos de lo español— es visto por Ayala con rasgos tragicómicos. En *The Last Supper* el mundo español queda lejos y los personajes de éste y de posteriores relatos permiten al autor un amplio margen de movimiento para sus análisis artísticos y sus denuncias de tipo moral. Ayala se internó en América por el camino del lenguaje. Unas cuantas maestras nos servirán de ejemplo: «Siendo casi un baby...» *(Diálogos de amor).* Esta es una locución propia de algún país de América con influencia directa del inglés de los Estados Unidos. «Mira, Pascualín, hijo mío, encanto; escúchame: ya vas siendo grande, y es hora de que empieces a salir del cascarón» *(Un ballo in Maschera).* Aquí está hablando una madre española con su característico estilo acumulativo de diminutivos cariñosos. Pero en el mismo relato encontramos estas frases: «Y yo te garanto.» «Okay.» «Jeta caída.» La madre y el hijo son españoles, pero el lenguaje está inscripto con algún país americano de la zona del Caribe. «Aquí uno se cae y ya no hay quien lo levante del suelo. Dicen: "Está borracho", y pasan de largo» *(Un ballo...).* La mirada del autor se nos corrió al norte: en los Estados Unidos los borrachos quedan donde los sorprendió el sueño sin que nadie se ocupe de ellos. Aquí vemos que el lenguaje nos llevó, en un par de relatos, desde el Sur al Norte del continente. Cuando nacieron en la intención del autor *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* es porque América ya estaba en su espíritu como una realidad exigente y perentoria.

«Quien se proponga considerar el proceso de creación del *Quijote* hará bien en detenerse, ante todo, a meditar el alcance del siguiente hecho: para el lector actual, el protagonista —o, mejor dicho, la pareja protagonista— posee una existencia anterior al texto mismo.» Estas palabras las escribió el propio Ayala en la revista argentina *Realidad* (octubre 1947). La frase, aplicada al autor, hace aquí el efecto de un espejo que arranca de un ángulo invisible la imagen en la que reconocemos a sus criaturas: sus personajes americanos ya estaban ahí antes de llevarlos él al libro. Pero *existen* porque él se ocupó de ellos.

Don Quijote, Don Segundo Sombra, el gaucho Martín Fierro, el tirano Bocanegra *existen* porque Cervantes, Güiraldes, Hernández, Ayala, los segregaron de una realidad abstracta y les dieron una realidad concreta.

Ayala llegó a la narrativa americana con el *background* que le había dado la guerra de España. La tragedia española le ha servido para captar la tragedia de América. Después de este hecho sangriento ningún autor que lo haya vivido escribirá ya como escribía antes. En este volumen están las primeras narraciones de Ayala con una distancia marcada no sólo por el tiempo sino —y esto sobre todo— por la actitud. La experiencia guerrera universalizó el espíritu español, y merced a esa guerra hoy son americanos muchos escritores nacidos en España. El caso deberá ser estudido por los críticos y por los historiadores de la literatura. Pero la verdad es que la guerra volcó a Ayala en América y hoy América está dentro del alma de Ayala con la misma intensidad con que lo está España. Esto va dicho sin tener en cuenta angostos nacionalismos que todo lo emponzoñan —¡a estas alturas de la universalización de todos los problemas!— con su mirada estrecha y mezquina.—José Blanco Amor *(Cuba, 2.173, 6.º piso. BUENOS AIRES).*

PROBLEMATIZACION POSIBLE DE RAZON CIENTIFICA Y RAZON FILOSOFICA

Con el auge determinista de la racionalidad científica de las ciencias sociales y sus replanteos radicales de la funcionalidad filosófica nació, a finales del siglo XIX, el problema de la muerte de la Filosofía. El último de los epigonos más brillantes de ese canto del cisne, de ese suicidio filosófico, era Sartre cuando, en su *Crítica de la razón dialéctica,* estimaba que el existencialismo era mera ideología cuyo «saber real» sería la Ciencia. Por su parte, Althusser, haciendo ejercicio de positivismo clásico, proclamaba la muerte de la Filosofía, estimando que debiera transformarse en «ciencia positiva», en Teoría. En nuestro país es muy conocida y respetada en determinados sectores la visión que de este problema posee el filósofo, ensayista, traductor de Luckács, Manuel Sacristán, que incluso ha llegado a postular por la abolición de la Filosofía de los programas universitarios. Cuestión polémica, aparentemente marginal, cuando en realidad este enfrenta-

miento problemático se perfila como el nudo gordiano que una exigitiva practicidad inmediata de la Filosofía sólo puede eludir cuando las tareas gnoseológicas del intelectual están enmarcadas en el recreo historicista de juegos verbales escolásticos, con una evasión maniquea de su praxis histórico-social.

En respuesta a las opiniones de Manuel Sacristán y sus proposiciones sobre la muerte de la Filosofía («La Filosofía ha dejado de ser un saber sustantivo», ya que la suya es una actividad precientífica, la infancia de las ciencias positivas), se ha publicado recientemente un libro que no dudamos de calificar de trascendental en nuestro marco histórico. Se trata de *El papel de la Filosofía en el conjunto del saber* (1), del que es autor Gustavo Bueno, catedrático de Filosofía de la Universidad de Oviedo, quien refiriéndose a los propósitos de su obra, nos indica de principio que su intento es «ofrecer fórmulas tales que, sin incurrir en la "pedantería filosófica", pero tampoco sin cortar la referencia interna de la Filosofía como sabiduría —que es el nervio que confiere vida al propio oficio filosófico—, permitan atribuir un campo positivo al conocimiento filosófico y delimitar el propio oficio del filósofo profesional en tanto que no es sólo una variedad del oficio filológico.»

Estima Bueno más adelante que «el oficio filosófico se caracteriza, ante todo, por sus instrumentos sociales: el instrumento de la Filosofía académica es el lenguaje, el lenguaje de palabras, es decir, los lenguajes «naturales» y trozos importantes de lenguajes artificiales»; códigos que, forzosamente, están referidos, orientados, hacia objetos de una realidad exterior. Lógicamente, ese «distanciamiento» entre fenómeno observado y análisis metodológico supone el propio análisis de los lenguajes que el filósofo utiliza en su investigación, pero no de forma sincrónica, sino referidos siempre como resultantes de unas necesidades biológicas, históricas, incluso políticas. Es consciente Bueno de que «la orientación conservadora y aun reaccionaria de la filolosía lingüística esté emparentada con los dispositivos de tranquilización y adaptación» propios de un supuesto histórico totalizador. En este sentido la practicidad de la Filosofía no es mensurable —generalizando, ésta es la opinión de Sacristán— en relación a la posibilidad inmediata de producción de felicidad, traducida en posibles mejoras de la sociedad donde el investigador realiza su trabajo o, de otro modo, en la obtención de bienes para el consumo. La utilidad de la tarea filosófica vendría dada como resultado de su labor racional de descubrimiento de los mecanismos últimos por donde circulan, se vivifican o

(1) GUSTAVO BUENO: *El papel de la Filosofía en el conjunto del saber*. Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1970; 319 pp.

traumatizan, los lenguajes que utiliza el filósofo; que serán, siempre, la forzosa e ineludible obligatoriedad representativa de los lenguajes posibles que la estructura del sistema ha condicionado. Estos condicionantes no obedecen, simplemente, a una razón mecanicista —el principio de la dialéctica— sino que, para su estudio, deben orientarse en los orígenes del mecanismo. Razones últimas que pudieran interpretarse como una metafísica búsqueda de absoluto, pero que cobran un sentido más racional como consecuencia de lo que Piaget y su grupo han denominado «Epistemología genética» («En su forma limitada, o especie, la epistemología genética es el estudio de los estados sucesivos de una ciencia en función de su desarrollo»).

Como primer jalón contra una puesta en duda radical de las afirmaciones de Sacristán, Gustavo Bueno cree que «en la medida en que la "reflexión" sobre las ideas sea un mecanismo necesariamente intercalado en el proceso dialéctico mismo de la realidad del inmenso conjunto histórico de organismos dotados de sistema nervioso, interconectados por códigos de señales sometidos a esquemas de desenvolvimiento que pueden ser afectados precisamente por la "reflexión", la Filosofía académica será sólo eso: una especialidad, cuyo vigor sólo puede ser extraído de las fuentes que le dieron origen, y a las cuales, por estructura, tiene que volver incesantemente». La «muerte de la Filosofía» es interpretable, entonces, como incapacidad, por parte de los profesionales de la Filosofía, de localización de un lenguaje adecuado de interpretación de la realidad que sea útil en la fiscalización de las contradicciones de la ciencia —su, por el momento, palpable y notoria insuficiencia como elemento transformador de las estructuras de donde parte— a la par que, el mismo lenguaje, se transforma en la explicitación de los orígenes, motivaciones y paulatinos avances hacia un saber ontológico sólo posible de la vinculación Ciencia-Filosofía; que la Ciencia, aisladamente, con su permanente y obligada ahistoricidad, no hace posible sin la ayuda de la coyuntura filosófica orientadora. Dice Bueno: «El problema filosófico no pregunta "porqués" o 'causas", sino modelos de construcción, estructuras o configuraciones a partir de elementos cuyas opciones combinatorias den las alternativas suficientes para comprender la realidad.»

Haciendo válidas nuestras afirmaciones a cualquier tipo de entorno cultural de donde parten soluciones que conducen al postulado de la muerte filosófica —afirmaciones que, no podemos evitar el recuerdo, están condicionadas a la funcionalidad del artículo de periódico, con toda su serie de correlaciones de todo tipo—; se parte, creemos, de un espacio-tiempo concreto, determinado, que prefigura, según su propia dialéctica, una serie de símbolos, códigos de comunicación;

esos espacios-tiempo delimitan una situación histórica que, obviamente, posee sus orígenes, a su vez, en una estructura propia de orden económico-biológico, originada por una estructura anterior —y en esta marcha atrás llegaríamos, según Leví-Strauss, hasta el origen del primer condicionamiento conformador, el origen del lenguaje—; los vehículos de comunicación así originados serán siempre excluyentes de otros posibles, infinitos, y, lógicamente, estaremos presos, dentro de un marco de posibilidades que la cibernética podría delimitar, en la combinatoria de los elementos primeros que el sistema hizo posibles. El saber filosófico no puede quedarse en la mera constatación epidérmica de una serie de mecanismos de orden económico, por la razón objetiva de que esos mecanismos son únicamente la representación de unas razones primeras que los sociólogos están muy lejos de averiguar, dada la tosquedad metodológica con que operan, siendo el filósofo el obligado a recurrir, con palabras de Bueno, «no más allá de la experiencia, sino en su propio interior, regresando, por así decir a los componentes trascendentales, a las "ideas", en tanto den no ya un sistema, sino una "symploké"». Para puntualizar seguidamente: «Las "Ideas" —tal como las hemos concebido— no son previas al proceso mismo de la producción; por tanto, sería vana empresa tratar de ofrecer un diseño *a priori* de las mismas, incluso un diseño sistemático. Tan sólo es posible extraerlas del mismo proceso material e histórico que las determina.»

Perdidos, creemos que forzosamente, en sutilezas terminológicas retomamos el que nosotros consideramos problema base: la practicidad de la Filosofía. Todos los juicios emitidos al respecto, desde la perspectiva cientifista en oposición a la filosófica, consienten en negar rotundamente la practicidad filosófica manejando las cantidades heterogéneas que debieran hacer equidistantes los juicios morales que relacionan felicidad e infelicidad del individuo en una sociedad determinada, virtud política y tareas del filósofo. Equidistantes, al menos, en el proceso dialéctico de investigación de tesis, antítesis y síntesis. Razones, decíamos, heterogéneas que, posiblemente, desde un punto de vista ontológico, estén precisadas por el mismo sistema de signos, pero que en ningún modo son discernibles sino a través del desarrollo histórico. Si la Filosofía, en circunstancias históricas determinadas, se hace inoperante, no es por razones propias de su condición, sino, todo lo contrario, como muestra reversible de las características totalizadoras desde donde partía del aprendiz de filósofo, perfectamente, convertido en aséptico, pero trascendente motor no de una actividad no filosófica, sino de la Filosofía que precisamente era necesaria al sistema en esa circunstancia histórica. Gustavo Bueno es muy agudo en sus aprecia-

ciones al respecto: «La practicidad de un sistema de signos es entendida aquí en el sentido ontológico-biológico de la conducta misma de los organismos: un sistema de signos es práctico por referencia a la misma conducta ulterior del organismo. Es práctico no ya tanto en una medida en que sirve para conectar al organismo con términos exteriores a su realidad (aunque esta conexión deba, por supuesto, mantenerse a través de los signos), sino precisa y formalmente para "entretener" su propia vida, la vida propia de los organismos dotados de sistema nervioso central, conectados "en batería", socialmente.»

En un sistema concreto, ¿cuándo deberá producirse entonces esa proclamada «muerte de la Filosofía»? Inevitablemente, su practicidad será anulada cuando el sistema condiciona de tal forma la investigación que los filosofemas sólo conducen a otros filosofemas que, periódicamente, deberán retornar a su origen, con lo que, como decíamos, la Filosofía, la tarea filosófica, no ve cercenada su función, sino que ésta se presupone al servicio de los procesos simbólicos —totalmente ligados a la realidad de forma inmediata y muy concreta— que, en su constitución, estén destinados a una autosuficiencia que, formalmente, tienen la propiedad de remitir siempre a las necesidades propias del contexto que los sostiene y delimita en régimen posible de no evolución progresiva; con lo que la Filosofía, lejos de haber perdido su inmediatez, incluso está ligada, sostenida y necesitada, de un contexto político que la vivifique. Los argumentos utilizados por Sacristán acerca de una «evidencia» del sepelio filosófico facilitada por el hecho de no «encontrar» Filosofía en áreas concretas es, con palabras de Bueno, desde un punto de vista histórico, no sólo un argumento contra la función de la Filosofía, «sino que también puede ser índice en el que apoyar un juicio de valor adverso sobre esa sociedad.»

En este extremo, otro punto destacable es la negación de las aspiraciones a cientificidad, presuntamente no dogmáticas, de los partidarios de la defunción filosófica. ¿En qué medida una ciencia que ejercida desde dentro de todos los códigos establecidos, sin una perspectiva dialéctica de su propia constitución, puede pretenderse en posesión de un saber absoluto que invalide otros posibles? ¿En qué medida las ciencias sociales, las ciencias positivas, que se han servido de una experimentación ejercida desde el mismo código que las ha hecho posibles y que, por estructura, tiende hacia sí mismo, y, en último extremo, de la constatación empírica de hechos históricos —lo que no supone capacidad gnoseológica, sino afirmación de la evidencia— pueden saberse a sí mismas valederas y conscientes del saber ontológico por excelencia? ¿Son estas interrogantes una muestra de irracionalidad filosófica?

Dice Bueno que la Filosofía «es razón, y razón crítica». Pero ¿es válida una razón sólo posible dentro de las coordenadas que la condicionan y manipulan? Puede que sea útil, pero en último extremo, es insuficiente. «La constitución de la racionalidad científica, crítica, considerada como acontecimiento interno de la propia conciencia, no pudo menos de afectar profundamente a la sabiduría filosófica, en tanto que forma de conciencia de algún modo previa a la racionalidad científica. Pero ¿hasta qué punto de convertirla en una ciencia más, en una ciencia entre las ciencias?», escribe Bueno. La Filosofía se torna, retomando su papel trascendental que había perdido, desde los filósofos del siglo XVIII, en sabiduría racional que, con una metodología propia a determinar, investiga y analiza allí donde la ciencia, atenazada en su estructura de razón sólo operante en un marco preciso de racionalidad ajena a verdades que pudieran contribuir al atentado básico de las coordenadas que la delimitan.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID).*

CARMEN MARTÍN GAITE: *El proceso de Macanaz.* Ed. Moneda y Crédito, Madrid, 1970; 404 pp.

Como dice Carmen Martín Gaite, la vida de Melchor de Macanaz fue una vida novelesca, pero no fue sólo eso. A través de los acontecimiento que la perfilan va apareciendo una serie de cuestiones importantes en varios órdenes: los cambios políticos producidos con la llegada de la Casa de Borbón, la aparición y desarrollo de la doctrina regalista, la vigencia y modo de proceder de la Inquisición, la situación del intelectual reformista, etc. Algunos de estos temas —que a su vez pueden dividirse en otros muchos— tienen interés desde un punto de vista histórico; otros, por el contrario, a pesar de su lejanía en el tiempo, nos tocan más de cerca (¿puede ser mera casualidad que de un tiempo a esta parte se hayan publicado libros sobre cuestiones inquisitoriales como los de Kamen, Angela Selke, Tellechea y este de Carmen Martín Gaite?). Los problemas concernientes a la libre expresión, el reformismo social y político, la renovación de las formas políticas y las estructuras mentales y económicas, son problemas actuales. Desde un punto de vista más general, podemos decir que el libro que ahora comentamos se inscribe en la serie —ya importante— de aquellos que pretenden sustituir el mito de la tradición por un estudio riguroso de ella, el mito de nuestro pasado histórico por el

análisis de los acontecimientos que le configuran. Este estudio del pasado histórico es, también, un buen modo de enfrentarnos con el presente.

Macanaz es un personaje contradictorio, tan contradictorio como la época que le tocó vivir. Procedente de la burguesía, capaz de conquistar un puesto importante en la política del país por su propio esfuerzo, estima, sin embargo, el prestigio que proporciona un título de nobleza, disfruta conviviendo con la aristocracia y presta gran atención a las apariencias. Pero su índole contradictoria no se limita a estos puntos. Como la autora señala muy bien, deseoso de sobresalir desde su época de estudiante, deseoso de reformar el sistema académico en que se encuentra, se lanza a la conquista de un puesto aprovechando al máximo los caminos que ese sistema le proporciona; siendo de espíritu reformista, perseguido por la Inquisición y apareciendo como un enemigo declarado de la Iglesia, es, sin embargo, un hombre extraordinariamente piadoso, etc.

Como la autora ha visto desde el principio, los intentos reformistas se estrellaban contra el muro de la sociedad establecida. La rutina y la tradición dominaban en una sociedad estática, agonizante.

> En 1690 —escribe— cualquier conato de pensamiento independiente era castigado como impiedad y rechazado con horror por la nación en pleno; a ningún individuo medianamente consciente se le podía ocurrir, y menos en la Universidad de Salamanca, soñar con un apoyo para opiniones renovadoras, aun cuando en el fondo de su ser las pudiese albergar. Era inútil pegarse cabezazos contra la pared (páginas 18-19).

Los tiempos mejores llegaron en 1705 y duraron hasta 1714, cuando la política de Felipe V es más *francesa,* cuando surge el enfrentamiento entre la Corona y la Iglesia.

La llegada de Felipe V al trono de España no fue un mero cambio de casa real, no fue un mero cambio de nombres o de influencias políticas, sino que, por el contrario, trajo consigo una verdadera revolución en el sistema de fuerzas dominantes en el país.

> El Estado español, efectivamente, más que monárquico y más que oligárquico era eminentemente clerical. El pueblo no se adhería ciegamente a un partido si no estaba acreditado por su catolicismo: lo demás era impopular (p. 39).

El centralismo borbónico, la doctrina regalista y las fricciones de Francia con el Papa, supusieron en España una alteración desde el poder mismo. Hombres como Macanaz se dieron cuenta de la situación y trataron de enfocar las reformas —de la enseñanza, del Con-

sejo de Castilla, de la Inquisición, de la Hacienda, etc.— en un sentido positivo. Tres son los puntos en que la política de Felipe V —mejor sería decir de la princesa de los Ursinos— pretende transformar el panorama:

> La destrucción de los fueros y privilegios de los países no castellanos, la humillación de los nobles insumisos y la subordinación de las órdenes religiosas al Estado (p. 51).

Centralismo, absolutismo y regalismo estaban perfectamente definidos y relacionados entre sí, no son tres enfoques para tres problemas aislados e independientes, porque la destrucción de los fueros atañía muy directamente a la nobleza y a la Iglesia, y los nobles estaban ligados a la Iglesia en sus formas más tradicionales. Tratar de aplicar esa política en uno cualquiera de los tres puntos era provocar el estallido de los otros dos. Hacer esto desde el poder era iniciar una difícil política que iba a dar sus mejores frutos en el reinado de Carlos III.

Pero hacer esto desde el poder exigía contar con un apoyo que no fuera el tradicional, sustituir la monarquía clerical y aristocrática por otra de signo más burgués, y si no sustituirla por completo —lo que hubiera sido una utopía descabellada, fuera del horizonte mental de la época—, sí empezar a introducir variantes abriendo paso a representantes de la burguesía para puestos de importancia. Esta señalada novedad corrió a cargo del ministro Amelot. Sólo a través de ella comprendemos el ascenso de Macanaz y las suspicacias que entre los representantes del Antiguo Régimen, la aristoracia, levantó. Si a ello añadimos el ánimo impetuoso y muchas veces hiriente e impertinente de este «advenedizo», comprenderemos cómo las suspicacias se transformaron pronto en odios personales. Y Macanaz tuvo la poca fortuna de ir a rozar con aquellos para quienes los problemas personales revisten gran importancia (podemos decirlo tras los libros de Angela Selek y Tellechea): la Inquisición.

Porque de todos los poderes que podían oponerse a los intentos reformistas de la princesa de los Ursinos, los ministros franceses de Felipe V y Macanaz, el más importante era el de la Iglesia. La nobleza estaba demasiado corrompida (y el término «decaída» no expresa bien su estado, aunque suele cortésmente utilizarse) como para ofrecer batalla frontalmente. La cuestión de los fueros se estaba debatiendo en una sangrienta guerra civil que parecía no terminar nunca. Con la Iglesia, la situación era bien distinta. ¿Sería atrevido decir que Macanaz no midió bien sus fuerzas y confió excesivamente en la persona del rey, él, que tanto gustaba personalizar? Parece obvio. Pero sería improcedente achacar los incidentes a una «falta de ojo»

de Macanaz, a su peculiar personalidad. Cualquiera en su lugar —aunque hubiese sido más prudente y taimado— había de pasar, esencialmente, por las mismas circunstancias, porque Macanaz no era más que el portavoz de los ministros, y éstos del rey, y sus enemigos, siguiendo similares encadenamientos, portavoces del Papa. Lo que se debatía, como ha señalado Carmen Martín Gaite en numerosas ocasiones, era un problema entre el poder papal y el real. Mientras ese asunto no se arreglase, ningún otro podía hacerlo. Y el arreglo de este asunto, en el que tanto tuvieron que ver los problemas personales del rey (la muerte de su primera esposa y su segundo matrimonio, su forma de ser, su piedad, etc.), como es lógico que suceda en una monarquía absoluta, el arreglo de ese asunto fue la desgracia de Macanaz.

Hay momentos en que da la sensación de que Macanaz, con su testarudez y terquedad, con su erudición, prolijidad, falta de perspicacia para las personas que le rodeaban, etc., va por delante de la historia, marcándole su sentido. En esta perspectiva podemos decir —y la autora lo subraya— que fue uno de los individuos más clarividentes de la época, con una gran agudeza para lo general y romo para las cuestiones cotidianas. Porque la historia iba por el camino que Macanaz había entrevisto y, sin embargo, él fue apartado a un lado. Cuando Carlos III se decide a ponerle en libertad, gran parte de su «programa» se ha cumplido o está a punto de cumplirse, pero él no podrá ya verlo.

☆

La vida y el proceso de Macanaz ponen de relieve otros muchos asuntos que en lo anterior no hemos hecho más que sugerir, alguno de los cuales (todos sería imposible) quisiera recordar ahora. En primer término, el proceso inquisitorial, que Carmen Martín Gaite ha construido con extraordinaria claridad y precisión. Después, la situación del intelectual en aquel tiempo.

Una vez más (las otras son los libros ya citados sobre el Santo Oficio) se pone de manifiesto el modo de proceder del Tribunal de la Inquisición. Los problemas que le ocupan —y que inciden directamente en el proceso— no son exclusivamente dogmáticos, sino políticos, económicos, personales, etc. Los procedimientos seguidos distan bastante de lo que hoy día se considera procedimiento equitativo. El fin parece justificar todos los medios y el proceso de Macanaz se enturbia rápidamente, a pesar de su aparente legalismo o precisamente por él.

El segundo asunto es también instructivo. La figura de ese intelectual que es Macanaz —y no uno cualquiera, sino uno de los más

sobresalientes del reino—perfila la figura del intelectual en general, y no sólo de la época, sino en otras bien distantes de aquélla. La necesidad de plegarse a las circunstancias—en sus años de estudiante, pero también después—y al poder (en todas sus variantes) no es un acto trivial ni pasajero. Deja huella, marca una impronta de contradicción interna y externa que difícilmente puede borrarse. La imagen de Macanaz pidiendo un puesto desde su exilio es casi tan trágica como la de Macanaz adjudicándose atribuciones que no posee, tratando de encarrilar la historia por un camino que ve claramente, pero que no puede seguir por falta de fuerzas. Carmen Martín Gaite ha sabido poner muy bien de relieve lo instructivo de esta imagen vital.

☆

Finalmente, quisiera señalar un rasgo que no suele ser común en los libros de este tipo: a pesar de su extraordinaria erudición, la autora ha sabido huir de la prolijidad, aborda los asuntos directamente y procura facilitar en todo momento nuestra lectura. Es una gran cualidad que debemos agradecer.—VALERIANO BOZAL *(Castelló, 9. MADRID).*

DOS JUBILEOS ANDALUCES EN ALIANZA EDITORIAL

Separados tan sólo en la colección por dos antologías hispánicas, los libros de bolsillo de Alianza Editorial—cuyo precio, fórmula y selección se han impuesto como ejemplares—acaban de lanzar dos verdaderos jubileos andaluces: la famosa autobiografía del matador de toros Juan Belmonte, redactada por Chaves Nogales, y un volumen de prosas de Federico García Lorca mayormente concurrentes en temas específicos del Sur: el cante jondo, el duende, la poesía de Góngora, la del *Romancero gitano,* etc.

Cuando, hace una decena de años y para escribir un trabajo destinado a una publicación extranjera, me entregué a una exhaustiva búsqueda de la biografía belmontina, diversas autoridades de la bibliografía de la Fiesta me recomendaron este libro, que ahora reedita Alianza (1) y que entonces no conseguí hallar. Di, en cambio, con

(1) MANUEL CHAVES NOGALES: *Juan Belmonte, matador de toros.* Alianza Editorial, vol. 222 de «El libro de bolsillo». Madrid, 1969.

el propio Belmonte. La experiencia de su conocimiento personal, que no puedo calificar de largo pero que tampoco tuvo nada de apresurado, la impresión que el hombre me dejó, son, para mí, el mejor aval de estas páginas que ahora encaro, y buena prueba de su honestidad intelectual, no perturbada por alguna infrecuente y pequeña derivación verbal, más «literaria» de la cuenta, del redactor de la autobiografía, quien, junto a la general y logradísima veracidad tonal de la conversación de Belmonte en primera personal, desliza —si bien de tarde en tarde— alguna expresión extrañable (como cuando el ir y el venir de un toro le recuerda al espada «aquel *aire suave de pausados giros,* de que hablaba Rubén»..., p. 221). Pero la singular personalidad, el ser mismo, del Juan Belmonte que conocimos, quedan perfectamente manifestados en un libro que no es sólo la biografía de un torero, sino el indirecto retrato de un tiempo y de una España determinados.

En muchos sentidos, la de Juan Belmonte García es una figura realmente representativa: lo es taurina, social y aun culturalmente. «El pasmo de Triana», el ídolo que renovó el toreo y enfervorizó multitudes hasta el punto de casi provocar serios conflictos públicos —como cuando sus fanáticos conciudadanos pretendieron pasearlo procesionalmente en las andas de la Virgen de una iglesia sevillana—, hizo mucho más que proveer al arte tauromáquico de una estática y una geometría distintas, más que ilustrar con su nombre un cuarto de siglo de historia de la lidia contemporánea, a la que puede decirse fundó. No conozco ningún otro caso de torero en el que la correspondencia de conductas dentro y fuera del ruedo sea tan consecuente y cabal. Imaginativa, pero recia, sin fisuras, la mentalidad de Juan Belmonte nunca dejó de ser la de un hombre del pueblo, crecido a la vida y a la profesión de un modo particularmente duro, con un agudo y doliente sentir de la realidad junto a una sencilla, pero evidente gracia natural y a una fabulosa experiencia, hija de su vasto y ajetreado *curriculum.* La honradez y la decisión presidieron su vida, como también su muerte, y no dejaron de actuar en él con un permanente y vigilante sentido introspectivo que lo puso a salvo en todo momento de la soberbia, la facilidad y la comodonería mentales. Rico y grande, Belmonte fue hasta el final todo lo contrario de un *señorito* y lo más opuesto a un envanecido y afortunado paleto. Sus difusas, aunque intensas, inquietudes de artista, que lo avecinaron largamente a la amistad y la simpatía de lo más granado de la generación literaria y plásticas de su tiempo —Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Julio Antonio, Miranda—, hallan correspondencia en sus inquietudes ideológicas, tocadas de un vago amor revolucionario contraído en las dificultades y

rebeldías de la mocedad, y que no habría de abandonarlo ni él de no entenderlo. Sus señorío no fue prefabricado, «elegantón», ni hecho de superficiales y vacuos convencionalismos y paternalismos. Un atento sentido de autocrítica, en lo humano antes que en lo taurino, lo convirtió en quien fue, le impidió mentir dentro o fuera del ruedo. En este esencial aspecto de su personalidad, hallamos todos los rasgos de su carácter y de su arte. Es Belmonte quien elimina el ridículo aditamento de la coleta natural y quien, con ese pormenor y otros muchos pormayores, dignifica socialmente la figura del lidiador que, hasta él y en los mejores casos, no pasaba de ser la de un patán simpático u ocurrente. Quizá sea el primer torero que lee obras literarias, que se interesa sin exhibicionismo, real y humildemente, por la pintura o el teatro solventes de su tiempo; quien, sobre todo, nunca quiere ser más ni menos de lo que es. Se debe a la verdad, a sus sencillas verdades. De todo ello, y de modo completo e indirecto, da buena cuenta el libro de Chaves Nogales, tan provechosamente reeditado por Alianza Editorial al cabo de treinta y cinco años. Por ejemplo —gran ejemplo de una sinceridad y una introspección casi con marchamo de intelectuales— cuando Belmonte se refiere al sentimiento de duda respecto a su vocación taurina, vemos al mito ocupándose en persona de su desmitificación. Rara avis...

> Lo que ni siquiera se me ocurría pensar —dice— era que yo pudiese hacerle aquello a un toro de verdad. Nunca creí que fuese capaz de ponerme delante de un toro. Todavía hoy no lo creo. Cuando voy a la plaza como espectador y sale el toro, tengo siempre la íntima convicción de que yo no sería capaz de lidiarlo (p. 36).

Y más adelante:

> Lo terrible para mí era que yo no creía que la afición a los toros pudiera reportarme nunca ningún beneficio. A solas conmigo mismo, no era capaz de engañarme, y veía, con una lucidez pavorosa, que no iba camino de ninguna parte, que no ganaría nunca dinero con los toros, que nunca sería torero. De esto estaba absolutamente convencido. Y, sin embargo, me iba. ¿Por qué? (p. 79).

O, refiriéndose al mito del Belmonte suicida:

> En vez del valor reflexivo y prudente que hay que tener para torear, y que era el que en realidad tenía yo, me atribuían un valor fabuloso de héroe de la fantasía, un desprecio sobrehumano a la vida que, en realidad, no he tenido nunca (p. 150).

No cabe olvidar que estas memorias de Belmonte están hechas en plena actividad profesional, cuando más podían comprometer su imagen, mitológica para la afición y para media España.

Del interés humano y de la peculiar sensibilidad de Belmonte bastará dar idea con tres frases del libro:

> El toreo es, ante todo, un ejercicio de orden espiritual. En una actividad predominantemente física jamás ha podido triunfar un hombre físicamente arruinado, como yo lo estaba entonces... El toreo campero, teniendo por barrera el horizonte, con el lidiador desnudo oponiendo su piel a la fiera peluda, es algo distinto y, a mi juicio, superior, a la lidia sobre el albero de la plaza...

Y refiriéndose al miedo:

> El día que se torea crece más la barba. Es el miedo. Sencillamente, el miedo. Durante las horas anteriores a la corrida se pasa tanto miedo que todo el organismo está conmovido por una vibración intensísima... No hay que darle vueltas. Es el miedo. Yo lo conozco bien. Es un íntimo amigo mío.

En Belmonte, una vida abigarrada, de continuas aventuras y zozobras dentro y fuera de los cosos, de incazables desazones de cambios y distancias, de franca repulsión por su popularidad, se alía a la implacable mirada interior y a una irónica y comprensiva visión del mundo que, sumadas a esa vida, confieren a este libro especiales elementalidad, encanto e inmediatez, como si de una novela de Baroja se tratase. Es obvia, por otra parte, la admirable labor del autor, Manuel Chaves Nogales, transfiriéndose tan por entero en la personalidad de su biografiado y no desvirtuándola con interpretaciones propias. Ello nos permite recibir sin estorbos ni mediatizaciones periodistiqueras la figura del protagonista.

Incapaz de aceptar su ancianidad, como Ernest Hemingway, y en un final muy paralelo al del gran escritor norteamericano, Juan Belmonte se quitó la vida en un oscurecer de 1962 y en su finca «Gómez Cardeña», entre Sevilla y Jerez, a los setenta años. Josefina Carabias, autora del vívido epílogo del libro, contradice, al tratar de disimular ese final con una destreza desdichadamente suficiente, la fuerza capital de todo el volumen: la brutal sinceridad que, para lo grande como para lo mediocre, es su mejor prenda. No nos explicamos por qué lo hizo así, ni estamos de acuerdo con que lo haya hecho.

Señalaremos, en fin, que para el lector hispánico, las andanzas hispanoamericanas de Belmonte en el primer cuarto de siglo por tierras de México, donde no llegó a triunfar en plenitud; de Venezuela, origen del brioso capítulo centrado en los predios del presidente Gómez; de Cuba, con sus insólitos tipos habaneros y españoles; de Panamá, escenario de la impresionante muerte del caballo *Pabilo;* de la Argentina, el Ecuador o el Perú, que le deparó esposa, subrayan el interés

de este indudable «libro de aventuras»: el vasto fenómeno de la hispanidad, sus múltiples implicaciones, problemas e interdependencias, no dejaron de ser percibidos ni amados por este singular personaje.

☆

Tres textos sobre folklore musical español, tres sobre poesía, el muy renombrado y difundido *Teoría y juego del duende,* y unas páginas, hasta hace poco inéditas, dedicadas a la pintora María Blanchard, componen este volumen de Federico García Lorca (2); se trata, en la mayoría de los casos, de conferencias, si bien algunos de estos escritos están más cerca del ensayo. Búsquese en todos ellos el gran talento verbal del poeta granadino, su mundo lírico personal, y nadie quedará descontento. En efecto, y en cuanto a la belleza y a la brillantez poéticas de estos trabajos, muy poco o nada se puede objetar; en cambio, y desde el punto de vista del rigor, sólo un par de ellos, «La imagen poética de Góngora» y «Las nanas infantiles» no presentan fisura alguna.

Sus escritos sobre cante jondo, abundantes en intuiciones estupendas, en un amor evidente y en ciertas orientaciones técnicas apresuradamente tomadas de las de Falla, no nos descubren en Federico a lo que hoy se dice un flamencólogo y tampoco a un aficionado de los llamados «cabales»: las siguiriyas transcritas como tales en las páginas 26 y 27, no son ni pueden ser siguiriyas, y la de la página 29 exhibe una incorrecta disposición de sus versos, a la que, en el último, se suma la sustitución del «amarres» por un «ates» que perturba y estropea el final; la «música de los moros de Granada» no está vertida en canciones; tampoco «es insólito en nuestro cancionero» —y mucho menos en el flamenco— que un personaje diga en la copla su nombre y apellido; repetidas veces se nombra al antiguo intérprete gitano Curro *Pabla* como Curro *Pablos;* la relación final en homenaje a los *cantaores,* «merced a los cuales se debe que el cante jondo haya llegado hasta nuestros días», está dada completamente a voleo y carece de pies y cabeza... Sin duda, y aunque adoró el flamenco, hizo mucho por él y lo entendió con excepcional sensibilidad por lo que toca a su misterio y a sus claves emotivas —tan bien dadas en su *Poema del cante jondo*—, Federico García Lorca no estaba muy familiarizado con sus géneros, figuras y estilos. Conviene precisarlo así, dado el mito reinante del caudal de sus conocimientos flamencos y en beneficio mismo del valor intuitivo y poético de sus trabajos sobre el cante,

(2) FEDERICO GARCÍA LORCA: *Prosa.* Alianza Editorial, vol. 219 de «El libro de bolsillo». Madrid, 1969.

ese valor que sí puede hallarse en ellos a manos llenas, aparte válidos atisbos y aciertos sueltos en el plano estrictamente teórico-histórico. Por ejemplo, se refiere a la siguiriya y a su «melodía ondulante e inacabable en sentido distinto de Bach. La melodía infinita de Bach —escribe Federico— es redonda, la frase podría repetirse eternamente en un sentido circular; pero la melodía de la siguiriya se pierde en el sentido horizontal, se nos escapa de las manos y la vemos alejarse hacia un punto de aspiración común y pasión perfecta donde el alma no logra desembarcar». Al margen de su alta belleza literaria, está clara la solvencia musicológica del pasaje citado, como de tantos otros. Pero tampoco escasean en estos escritos lorquianos sobre cante, incertidumbres, lagunas y errores de referencia y aun de concepto. Por el contrario, es evidente la solidez que, como tal estudio folklórico, arroja el texto sobre «las nanas infantiles» de España, terreno en el que García Lorca sí se movía con firmeza, al igual que en otros del cancionero español no flamenco; recuérdense sus piezas populares transcritas para piano.

Llena asimismo de penetración y excelente documentación, la conferencia sobre Góngora es una pieza magistral vista tanto desde el ángulo crítico como del de la hermosura con que está expuesta. Dan cuenta del volumen unas sabrosas acotaciones a los poemas del *Romancero gitano,* la deslumbrante pirotecnia del ensayo sobre el duende —no falto, entre su barroco y jugoso esplendor, de observaciones muy atinadas y a nivel profundo—, la afectiva «Elegía a María Blanchard» y la mutilada conferencia «Imaginación, inspiración, evasión». En ella, y en los dos textos iniciales, los comentarios y fragmentos de reseñas periodísticas pudieron ser más claramente anotados y situados, así como evitada la repetición de pasajes enteros.—FERNANDO QUIÑONES *(María Auxiliadora, 5. MADRID).*

CARLOS SOLÓRZANO: *Los falsos demonios.* México, Ed. Muñoz.

Esta primera novela muestra no solamente lo ya conseguido, sino lo que todavía promete el talento de Carlos Solórzano, ampliamente conocido como exponente de temas existenciales por su obra teatral *Los fantoches.* Ahora, en *Los falsos demonios,* Solórzano retorna —como Camus y Cela— a la confesión introspectiva, venciendo de ese modo toda rigidez de orden filosófico. Un cobarde, prematuramente llegado al término de su existencia, que repasa su vida en una larga carta

dirigida a su hijo y anota acontecimientos del hospital donde espera el desenlace, es el ejemplo que contemplamos de la «dependencia humana». Por una parte, el personaje nos habla de conciencia sin fortaleza, de intentos infructuosos por escapar de la carga del establecimiento de la justicia, de incesante derrota del cuerpo y de la mente y de inevitable desolación. Por otra, vemos cómo la necesidad de redención le lleva a aprovecharse de una última oportunidad para dar significado al sufrimiento, del mismo modo que decide, tras una larga vacilación, estrechar la mano de su vecino de cama.

Solórzano logra hacernos sentir hostilidad hacia su narrador por su torpeza y dependencia, pero, gradualmente, debemos aceptar también su carácter como un hecho establecido. Las primeras etapas de su formación psíquica y las consecuencias ulteriores están trazadas magistralmente. Entre otras cosas, Solórzano usa, y usa bien, muchas nociones freudianas, legítimo conocimiento al alcance del artista. La vida sexual y la familiar están ligadas temáticamente con el problema capital de la «dependencia humana», y el libro presenta abundante información factual, con notable economía de recursos, sobre el continuo «estar atrapado» dentro del ciclo vital de las especies. En última instancia, toda autoridad —ya sea la del padre, el cónyuge, el presidente o Dios— es a la vez odiada y amada, rechazada y buscada por el tipo de cobarde creado por Solórzano.

La enajenación del narrador-protagonista constituye, paradójicamente, su única identidad, a través de su constante nostalgia por aquello de que ha sido privado: familia y patria. En una significativa inversión de la creencia *rousseauniana* en la libertad original del hombre dentro de la naturaleza (p. 207), afirma que nadie es responsable por el envilecimiento del hombre bajo tiranías de cualquier especie y se ase tenazmente al recuerdo de su Guatemala natal, aunque sea un estado policíaco, muy parecido a un retablo de marionetas de carne y hueso, sobre el cual ningún poder superior rige verdaderamente. El antihéroe de Solórzano ve que las masas, en tanto cobardes, son víctimas inocentes y al mismo tiempo responsables de la organización del poder. La validez de la novela descansa en el reconocimiento de una coexistente, complementaria realidad de lucha. El mismo narrador-protagonista admite la autenticidad absoluta de la acción heroica cuando contrasta la nobleza de la hija del magistrado (que se sacrifica sin hacer ningún juicio de valoración moral) con el envilecimiento de su propio hijo, unido a la casta militar para obtener poder dentro de la tiranía. Su definición de dos caminos, resignación o rebelión, evita la formulación de un programa. Lo más importante aquí es la rigurosa

descripción de la profunda vergüenza del hombre, surgida de sus realísimas debilidades.

Así, a pesar de su incisiva denuncia de la realidad totalitaria en la cual millones están obligados a vivir hoy, la novela no pertenece al campo del «compromiso». El aspecto fundamental es, más bien, duda —duda como instrumento— para el examen del verdadero estado de las cosas. Nos enfrentamos a un aspecto de la naturaleza del hombre como hecho absoluto, algo que no debe ser aprehendido o evitado por medio de un esperanzado filosofar. Solórzano, en este sentido, se acerca más a artistas como Kafka, quienes «aceptan» —no sin matices de humor sombrío— que el simbolismo de la enajenación y la tiranía es una *verdad absoluta*. El protagonista «peca» una y otra vez porque su «culpa» está implícita en su «esencia» de escapista. No tiene adonde volverse si la libertad determina el exilio, mientras la seguridad equivale a la esclavitud. El libro relaciona el terror, como base del estado totalitario, con el apocamiento y atracción por la muerte del exiliado, desesperado por regresar a la patria. Finalmente, tiene lugar la aceptación kafkiana por parte del exiliado-víctima, de la «virtud» inherente a su condición. *Los falsos demonios* es un libro rico y delicado sobre los pobres de espíritu. Sin duda, la extraña belleza de muchos pasajes (v. g., evocaciones del cielo y las montañas de su patria) deriva de la búsqueda de integridad artística emprendida por Solórzano, más bien que de respuestas impresionantes. Tan obsesiva es su visión de momentos y ambientes como cosas absolutas, que el mundo de esta novela comienza a asumir las misteriosas cualidades de una metáfora.

La consumada simplicidad del lenguaje empleado, responde, desde luego, a la herencia de la Ilustración. Pero, además, proyecta una lucidez con la cual el artista exorciza y domina los espectros creados por el terror humano, tan profundamente arraigado. De aquí el título ambiguo del libro, basado en la afirmación del vecino de cama del protagonista, de que la mente puede hacer desvanecer todas las amenazas (p. 210). Hace mucho tiempo, Goethe, en su *Werther,* examinó una profunda enfermedad del espíritu mediante un procedimiento similar. Pero el dominio artístico sobre estas fuerzas oscuras, revela una preocupación por su potencialidad y no la negación de su realidad. *Los falsos demonios* posee la tensión de esa lucha contra la desesperación.—GERALD GILLESPIE *(State University of New York. Binghamton, USA).* (Traducción de Julio Matas.)

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

L. A. Costa Pinto: *Desarrollo económico y transición social.* Biblioteca de Política y Sociología, Revista de Occidente, Madrid, 1969, 268 pp.

El autor de este libro, Luiz A. Costa Pinto, profesor de la Universidada Nacional del Brasil, es actualmente director del Departamento de Sociología en el Instituto de Formación e Investigación de las Naciones Unidas en Nueva York y uno de los más importantes sociólogos iberoamericanos de nuestros días, dentro de la brillante promoción brasileña de científicos sociales.

De su producción, el público español no conocía hasta ahora sino los dos libros editados en Argentina: *La sociología del cambio y el cambio de la sociología* y *Estructura de clases y cambio social.* En ellos queda clara la imagen de un sociólogo cuyo quehacer científico aparece impulsado por el compromiso real que le vincula con su sociedad, sometida al proceso de cambio que implica su industrialización. El propio Costa Pinto explicitará el sentido de su trabajo como «participación crítica en el proceso de la transformación» en tanto dicha actividad se presenta como la vocación específica de los intelectuales dentro de ese mundo, tan dramáticamente sacudido por los problemas que plantea la superación del estancamiento economicosocial. De ahí la sistemática preocupación de nuestro autor por los problemas concretos y generales del desarrollo —la base explosiva que empuja la dinámica revolucionaria de Iberoamérica y de todo el Tercer Mundo—. Esa conciencia cientificocrítica con que se asume la propia situación social resulta incompatible con el academicismo tópico que tiende a estancar el desenvolvimiento teórico de la sociología. Toda la obra de Costa Pinto implica un conseguido esfuerzo por desbordar los modelos estáticos de la ortodoxia sociológica occidental recuperando la tradición crítica al servicio de la racionalización científica del proceso del cambio social: se trata de contribuir científicamente a la posibilitación de un auténtico «desarrollo», estableciendo las alternativas de una progresiva intervención intencional capaz de impulsar ese despliegue colectivo en el sentido de una transformación real de la estructura social más allá de las exigencias de un simple crecimiento económico. Al cabo, la propia concepción del «desarrollo» se presenta históricamente como un paso hacia una progresiva liberación humana frente a la historia. Para Costa Pinto —amigo personal de Wright Mills— la sociología es también, ante todo, una promesa de libertad individual y colectiva que disuelve el viejo mito del destino como fatalidad histórica.

Desarrollo económico y transición social constituye un alto exponente de esa crítica vocación sociológica. Muchos de los tópicos y clisés, acuñados en torno a esos temas por la sociología académica, se disuelven desde el rigor analítico del autor. En su lugar se establece paulatinamente un claro enfoque teórico susceptible de convertirse en el instrumento analítico conceptual básico para la construcción de modelos explicativos capaces de iluminar los procesos de transición en el marco general de la teoría del cambio social.

Algunos aspectos de la obra, como los que estudian las relaciones entre transición y alineación, y el papel de los factores educativos en los procesos de transmisión, son realmente modélicos.

La educación, como proceso sociológico global, representa la máxima institucionalización del proceso de socialización, mediante el cual la sociedad integra a nuevos individuos en sus cuadros e introyecta sus valores en la estructura de la personalidad individual. En este sentido, la educación parece haber sido siempre mucho más un factor de consolidación que de transformación social. De ahí que promover la educación para una sociedad en transición acelerada y profunda, como medio e instrumento de la propia transición, significa tomar con carácter previo una decisión fundamental y explícita: se educa para el cambio, como parte y factor de este cambio. No se educa sólo para que los individuos desempeñen mejor, a la luz de los mismos viejos criterios, esos mismos y antiguos papeles, sino sobre todo para que desempeñen nuevos papeles y nuevas funciones en una sociedad que se renueva, convirtiendo a los individuos en factores conscientes de la renovación de su sociedad. En todos los tiempos y lugares —en Estados Unidos, Francia, Alemania y Japón, en el siglo pasado, así como en la Unión Soviética, en México o en Turquía en este siglo— las grandes campañas de educación moldearon un nuevo hombre y fueron pensadas y promovidas como partes indisociables de un proceso más general y profundo de reestructuración social. Parece indudable que, en las sociedades que hoy están viviendo transformaciones de envergadura equivalente, esta condición tiene igualmente importancia esencial. Y esto resulta, antes que nada, del hecho de ser la educación esencialmente transición. Por lo menos transición de un estado anterior donde los modos tradicionales de ganarse la vida, pensar la vida y vivir la vida son los únicos posibles, hasta otro donde las alternativas se multiplican al mismo tiempo que las posibilidades de experimentarlas. Si se crean estas expectativas y no se abren también perspectivas para satisfacerlas, la educación se transforma, por lo menos, en frustración.

Como parte indisociable de una política general de desarrollo es-

tructural, la política educativa de las sociedades en transición, para ser objetivamente formulada y dirigida, exige, según ya dijimos, ciertas opciones básicas y preliminares e impone una escala de prioridades, referentes a la cantidad y calidad de educación deseable, y, más que esto, posible en una sociedad en transición. El equilibrio valiente y racional entre estas decisiones y prioridades, muchas de ellas mutuamente excluyentes, es el problema más grave y complejo de la política educativa de una sociedad en transición.

El libro de Costa Pinto concluye con un extraordinario punto final que es no sólo una toma de conciencia, sino la base de todo un sistema programador:

> Decía Hegel —escribe Costa Pinto—, y con razón, que la inteligencia humana no puede cambiar el pasado sino sólo interpretarlo; pero puede y debe amasar el futuro introduciendo en el proceso histórico la máxima racionalidad. En materia de política exterior esto es tanto más urgente y necesario cuanto que se sabe que en este terreno, y repetimos el tópico, los errores y omisiones de un día se tienen que corregir en generaciones.
>
> A nuestro entender, sin perjuicio de reconocer la extremada complejidad de estos problemas, existen hoy dos coordenadas tan visiblemente convergentes operando en este campo, que en cierto modo simplifican las decisiones acertadas, ya que, en realidad, en el mundo en transición, pocas veces a lo largo de la historia se han identificado tan perfectamente la exigencia del interés nacional con los imperativos de la dignidad de la nación.

En conjunto, *Desarrollo económico y transición social* es una de las obras más importantes y que mejor ilustran esta época tensa y difícil en la que vivimos, de profundas transformaciones y encontradas dificultades, en la que cada vez es más necesario que se produzcan estudios como éste, claros, diáfanos y sinceros, que vengan a plantear los temas en los que todos estamos en una u otra forma comprometidos.—R. Ch.

Richard R. Fagen: *The transformation of political culture in Cuba.* Stanford University Press, California, 1969, 271 pp.

La experiencia política cubana, examinada con el frío desapasionamiento de los científicos o con la entusiasta actitud de sus partidarios y simpatizantes, ofrece en sus diversos aspectos una serie de perfiles de gran importancia, en cuanto marca la lucha de un grupo político, no sólo frente a las contradicciones que surgen del pasado, sino también ante las urgencias del presente.

De todos los aspectos que pueden analizarse en este sistema, el más importante es sin duda alguna el que vincula las actividades del proselitismo político con los aspectos básicos de la promoción social y cultural, dimensiones éstas en las que los cubanos han acuñado una serie de experiencias interesantes.

Richard Fagen analiza en su obra la lucha contra el analfabetismo, la acción cultural de los llamados Comités de Defensa de la Revolución, las escuelas de instrucción revolucionaria y las escuelas básicas de instrucción revolucionaria, proporcionando datos estadísticos, analizando los planes de estudio y los diversos medios de promoción cultural como elementos básicos de una definición y ordenación práctica de una nueva cultura. La obra tiene interés no sólo para el que se preocupa por los problemas de la experiencia socialista en Iberoamérica, sino también para todo aquel que intente acercarse desde cualquier perspectiva y en cualquier coordenada a la problemática general de la promoción social.

Los cubanos están realizando, entre otra serie de esfuerzos, la búsqueda de un cuadro de valores culturales que apoyen e interpreten y sustenten su personal visión del futuro político. En este orden no sólo están alumbrando una nueva visión y una versión nueva de la cultura, sino que paralelamente están buscando hacer de esta cultura un instrumento accesible a las masas, fácilmente comprensibles por ellas, y que constituya un refuerzo básico de todo un plan de formación y de promoción política y social.

En las tres dimensiones que ocupa la promoción social, en cuanto promoción profesional, promoción politicosocial y sindical y promoción cultural, los cubanos están reuniendo experiencias de gran originalidad, sobre todo en cuanto actúan determinados por unos índices muy bajos en cuanto los niveles generales de alfabetización y cultura popular con que encontraron su país al iniciar su experiencia revolucionaria, e igualmente en cuanto se encuentran con una gran carencia de medios.

Fagen analiza en su libro todas estas causas, las documenta con absoluta imparcialidad, descubre sus aciertos y defectos y muestra en la perspectiva la experiencia, como una de las páginas más interesantes de la historia de las soluciones dadas al problema de la promoción social.—RAÚL CHÁVARRI *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

ANA MARÍA MOIX: *Baladas del Dulce Jim.* Colección «El Bardo», Barcelona, 1969.

Dar demasiada relevancia a la cuestión de los géneros literarios a la hora de enjuiciar un texto, puede conllevar la gran desventaja de que perdamos de vista la principal función del crítico enfrentado a la obra de sus contemporáneos: dar razón de ella, facilitar el acceso al lector. En este momento histórico en que la crítica y la teoría del lenguaje tienden a replantearse sobre nuevas bases, la aproximación a las obras últimas debe hacerse con consciente humildad. Sin perder de vista las nociones utilizadas en crítica como piedras de toque para el enjuiciamiento de una obra literaria, parece lícito prescindir de ellas en una primera aproximación, que quedará así reservada para un problema de simple asentimiento. Posiblemente, en los momentos de efervescencia creadora de una literatura sea conveniente poner el carro del asentimiento delante de los caballos, y en cuestión de esquemas del pensamiento crítico en el caso de que no sean capaces de dar razón de un asentimiento considerado como válido. Es evidente que con ello se abre una puerta a la aventura (y quizá al aventurerismo), pero todos los nominalismos son fecundos.

Baladas del Dulce Jim ha de plantear a los críticos bienpensantes agudas crisis de conciencia: su naturaleza no es de las que se clasifican a primera vista. Se encuentran en el libro, desde luego, los recursos convencionales de la poesía: conjunción de metro y rima junto a la característica disposición tipográfica:

Dulce Jim vendrá mañana
y nos trae la ilusión.
Un amor tiene cualquiera
pero Dulce Jim, no (p. 13).

o,

Es Dulce Jim un alma en pena,
mi gran amor,
es un farsante,
un caminante,
un peripuesto hablador,
un traficante de corazones,
un triste amante de Nancy Flor (p. 14).

Pero poesía no es sólo eso. Dulce Jim se divierte en ir preguntándonos, a cada línea del libro, *¿Qué es poesía?*, porque sabe que no tendremos más remedio que decirle: *A pesar de la preceptiva Poesía eres tú.* Las *Baladas* recurren a cierto tipo de artificios perfectamente avalados por la historia del género:

1. Ritmación de la frase

Un hombre triste, su barco. / Alegre, ese fue Jim. / Dulce conmigo, mas no risueño; qué corazón. / Jim en el parque y sin sombrero. / Ay Dios, qué miedo, si es un matón. / Ay Dios, qué pena, si un día parte como llegó. Los períodos encerrados entre barras tienen 8-8-15-10-10-15 sílabas. Pueden encontrarse otros ejemplos en el libro de esquemas seudoestróficos similares, aunque el procedimiento no obedezca a reglas fijas: en este caso, una estructura rítmica construida a modo de terceto en que los dos primeros períodos tienen un número par e idéntico de sílabas, y van seguidos por uno cuyo número es impar; fuera de este paralelismo, la coincidencia en el número de sílabas de los períodos homólogos, que en este ejemplo se da en los de 15 sílabas, es pura coincidencia.

2. Empleo de la aliteración

Un hombre triste, su barco. Alegre, ese fue Jim. Dulce conmigo, mas no risu*eño;* qué corazON. Jim en el parque y sin sombr*ero.* Ay DiOS qué mi*edo* si es un matON. Ay DiOS qué pena, si un día parte como llegO.

Tiene los ojOS rojOS y on the sea mira como un traidOR. ¿Serás payaso?, dije, y sobre el césped se revolcO. Y eso que no soy niña que con desconocidos antes hablara yO. Etcétera.

3. Ruptura del sistema aliterativo

Por ejemplo, en la página 13, tras las dos series basadas en la repetición de los sonidos e-o y o-o, respectivamente, y el precedente de la rima en asonante de *ilusión* y *no* (Dulce Jim vendrá mañana / y nos trae una ilusión. / Un amor tiene cualquiera, / pero Dulce Jim, no), escribe:

Un amor tiene cualquiera,
mas Dulce Jim, jamás,

valorando, además, la ruptura con la sorpresa de la rima interna en a-a; o en la página 15, cuando en medio de una serie basada en el sonido o-o (revolución, Brown, envolvió, llevó, salteador, etc.) se introduce inmediatamente antes de un punto y aparte, lugar cuyos homólogos solían, por lo significativos, reservarse a los sonidos definidores de la

serie, la palabra «veré» *(mañana ya os veré.* En este caso de ruptura volvemos a encontrar una nueva aliteración adventicia en el punto de ruptura).

La métrica es extraordinariamente ágil: predominio aplastante de los versos de 8, 9, 10 sílabas (por este orden, con gran preponderancia de los primeros, 21 frente a 10 y 9, respectivamente). El espectro métrico llega desde 5 a 17 sílabas. La mezcla de versos pares con impares en una misma estrofa y la rima en palabra aguda confieren a los fragmentos versificados una gran vivacidad.

De la página 18 a la 46 desaparecen los tres procedimientos poéticos a que me he referido más arriba. El texto prolonga el clima creado en las primeras páginas: las *Baladas* son, en realidad, una película muda. Como en ellas, el tono descriptivo da pie a un repertorio de virtuosismos de estilo pretextando una inexistente narración. Nada significa el uso de determinadas personas o tiempos gramaticales: el narrador es tan ficticio en este caso como sus personajes. A lo sumo se adivina que el Dulce Jim que se nos propone es un ser desgraciado que no acaba de merecer su suerte. La autora no nos deja encariñarnos con él y lo omite a partir de la página 17. De ahí en adelante asistimos a un largo monólogo, delirante y onírico; pero no espere el lector recibir una educación sentimental: en toda película muda es una pianola la que solemniza las simpatías y odios del espectador: *Para Elisa* en los duetos amorosos, un torrente de corcheas y semifusas en las escenas de enredo y la consabida fuga, cuando las fugas en aeroplano. En la página 17 de las *Baladas*, A. M. M., que lleva siempre su retaco, se ha decidido a impedirnos cualquier tipo de emotividad convencional: ha disparado contra el pianista.

Con las *Baladas del Dulce Jim* postula Ana María Moix la inoperancia de los géneros literarios en tanto que sistemas cerrados: censurar el libro por no considerarlo incluido en alguno de ellos, con exclusión de los demás, se considerará acto dotado de la especial malicia que confiere la ignorancia culpable.—GUILLERMO CARNERO *(Rocafor, 198, sobreático. BARCELONA).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CARLOS VARO: *Génesis y evolución del «Quijote».* Ediciones Alcalá, Madrid.

El *Quijote* no envejece nunca, y siempre entretiene y divierte. Sería aventuradísimo sentenciar en asunto del que han tratado los más pers-

picaces pensadores del mundo; pero a mí me parecen estos dos (amenidad y juventud) como pilares y fundamentos en que ha de sustentarse todo comentario sobre esta cumbre de la literatura universal. Y me confirma en ello el mismo juicio de Cervantes:

> *Yo he dado en el* Quijote *pasatiempo*
> *al pecho melancólico y mohíno*
> *en cualquiera ocasión, en cualquier tiempo.*

Otra cosa es que las mismas alas del genio remontasen a Cervantes, y en este pasatiempo entretejiera sutilísimos conceptos, se adentrase en misterios psicológicos, describiese como en alegoría el carácter y la índole de toda una raza, forjase un estilo admirable en su llaneza y simbolizase con maravillosa poesía el ideal que nos empuja hacia lo sublime, arrojado y temerario a pesar de los desengaños y derrotas de la vida.

Por eso, cualquier estudio sobre Cervantes y el *Quijote* hecho con talento despierta siempre nuestra atención. El extenso libro (600 pp.) que el profesor Carlos Varo dedica a la *Génesis y evolución del «Quijote»*, al mismo tiempo que recoge y sopesa innumerables opiniones de los más ilustres comentadores de Cervantes, nos da también una visión personal sobre la génesis y evolución, el punto de arranque y el desarrollo de la idea concebida por Cervantes. Lo que ya desde los primeros capítulos está en germen y es como la primera vena delgada donde nace un gran río, va poco a poco acrecentándose y fluyendo hacia su majestuoso fin con las mismas aguas, pero con mayor plenitud, transparencia y sonoro caudal.

Entre los muchos problemas que dilucida Varo con equilibrio y madurez consumada, escogeremos sólo alguno como muestra, aunque de los más señalados. ¿Fue Cervantes un resentido, amargo censor y burlador de instituciones y creencias aceptadas y veneradas en su época? Así lo han pensado algunos, fundándose en los fracasos y miserias de su vida infeliz, que a cualquier hombre vulgar hubiesen convertido en un insoportable cascarrabias. Así lo deducen críticos de innegable talento, al ver caído por tierra, apaleado y vencido tantas veces al nobilísimo Hidalgo, como si Cervantes mismo lo derribase adrede —en desahogo de su interior envidia y amargura— o se complaciese al menos en sus derrotas. Carlos Varo deja la interrogación pendiente hasta el último capítulo de su obra, en que un perspicaz análisis del *Quijote* descubre la verdadera solución. La lectura del *Quijote* no deja impresión amarga, sino serena y pacífica. «En el *Quijote* —dice Varo— se comprende definitivamente que, pese a todas las

desgracias, la vida es hermosa, el hombre es bueno, y, por tanto, vale la pena cualquier sacrificio por él.» Aun de los seres más viles y degradados, como Maritornes, sabe arrancar Cervantes vivos destellos de humanidad y simpatía; como Velázquez de los enanos y bufones de la Corte, de los locos y borrachos. Esta pintura amable y placentera de la vida, no pudo salir de un pecho roído por el resentimiento, sino de un alma grande que de sus propias desventuras sacó el equilibrio interior, la comprensión y el amor hacia sus semejantes.

Leída la obra de Carlos Varo sobre la *Génesis y evolución del «Quijote»*, estimamos todavía más este tesoro doméstico de España, cuya inspiración espontánea (no por amor propio nacional, sino por fría y meditada persuasión) con razón ponía Juan Valera por encima de Dante, Shakespeare y Goethe. La obra de Cervantes, como por otro estilo la de Santa Teresa de Jesús, rebasa los límites de su nación y de su época y es gloria de la humanidad entera. A su genio se añade la salud espiritual y el sosiego que debe acompañar a la obra de arte perfecta y que el mismo Cervantes retrató en el baile de la Gitanilla:

Cuando Preciosa el panderete toca
y hiere el dulce son los aires vanos
perlas son que derrama con las manos,
flores son que despide de la boca.

Suspensa el alma y la cordura loca
queda a los dulces actos sobrehumanos,
que de limpios, de honestos y de sanos,
su fama al cielo levantado toca.

El libro de Carlos Varo sobre Cervantes y el *Quijote* nos ayuda a penetrar aún más en esta purísima emoción estética que se desprende de las escenas de la fábula inmortal en que Cervantes, como la Gitanilla en su danza, derrama perlas de peregrina belleza en sus pensamientos y flores de alegría benévola y risueña en los más áridos parajes de la desventura humana. Y todo ello de tan fácil comprensión y transparencia, o acaso mayor, para el hombre moderno, que para los que fueron sus contemporáneos: «En cualquier ocasión, en cualquier tiempo.» Pues por muy profunda que sea nuestra meditación sobre esta obra singular, nos ayudará el libro de Carlos Varo para hallar la sorpresa y el misterio de nuevas maravillas y bellezas: «Y aún más grandezas de su ser sospecha», como dice el verso final en el soneto de la Gitanilla.—J. DE E.

FRANCISCO GRANÍZO RIBADENEIRA: *Nada más el verbo*. Edit. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, 1969.

El autor de este libro de poesía ha conocido en su carrera política diversos azares prósperos o adversos. Ha representado a su nación ante el Consejo de la Organización de los Estados Americanos y ante el Consejo Interamericano Económico y Social y ha sido vicepresidente de este Consejo (1960-61). Fue encargado de Negocios del Ecuador en Caracas y en Santiago de Chile. Dirigió asimismo el Departamento Diplomático y Político de la Cancillería ecuatoriana, y en todos estos cargos el brillo del éxito, la inteligencia y prudente tino acompañaron su gestión.

Tuvo también sus años de persecución política durante la dictadura militar y estuvo encarcelado desde 1963 a 1965. En la cárcel escribió este libro que ahora nos ocupa, como San Juan de la Cruz compuso su *Cántico espiritual* en la prisión de los calzados en Toledo; Cervantes —según dicen— empezó el *Quijote* en la cárcel de Sevilla; y Boecio, también prisionero, diseñó su tratado *De consolatione philosophia*. Los muros, con frecuencia inicuos, que aprisionaban rigurosamente, no eran bastantes a sujetar el brío del espíritu y a veces dieron alas al ingenio encarcelado.

La poesía, teñida de metafísica de *Nada más el verbo* se concibió asimismo en forzado encierro; y, sin embargo, apenas una difusa y sutil melancolía deja traslucir la desventurada situación. Desde su triste celda el poeta habla de rosas, luna, viento y todos esos seres en que se cifra la vida y la belleza; la errabunda luz de la noche o el ímpetu del aire, para el cual son inútiles vallas y barreras. También habla de: «Esta prisión que me desencadena a todo el río de la piel difunta.» Pero la prisión suelta y desembaraza una corriente que arrastra la sobrehaz caediza del cuerpo, para mostrar mejor la pura imagen de su idea: *Nada más el verbo*.

La presente colección de poesías comprende en realidad siete partes diferentes, cada una de las cuales mantiene cierta independencia, dentro del mismo estilo y de una cierta unidad general. Se titulan así: 1) «El verbo delirante»; 2) «Los crepúsculos de Otón»; 3) «Libro mínimo de luna y viento»; 4) «La canción de Lilí»; 5) «Veinte instantes de la rosa»; 6) «Nada más el verbo»; 7) «Canto al hombre de América».

Granizo Ribadeneira es poeta lírico aun en los temas que parece requerían un tono más épico, tales como el «Canto al hombre de América». En este canto al menos se muestra amargo en extremo, y su visión es sombría en asunto donde podrían hallarse aspectos radiantes. En la realidad del hombre americano habrá facetas, sociales sobre

todo, que depriman el ánimo. Pero ¿va a ser todo odio encendido «como alfiler de brujería» y «silencio y odio prendidos» o «turbios animales» que predican el silencio y bendicen la muerte con zarpas de amatista? No lo creemos así, sino tenemos firme esperanza en los esfuerzos de tanta gente de buena voluntad y —con todos sus defectos— en los adalides del cristianismo, lleven o no en sus manos anillos y amatistas simbólicos de su jerarquía. Los versos finales los consideramos como un «delirante verbo» exhalado al través de las enloquecedoras rejas de su prisión.

Por lo demás, la poesía de Francisco Granizo unas veces se ciñe a la exacta rima y otras se dilata en el verso libre y suelto. Es elegante y castizo en su lenguaje y demuestra singular preferencia por las metáforas tomadas de la naturaleza. Aunque —como hemos dicho— tiene pasajeros momentos de desesperanza oscura y cierta melancolía difusa, nos parece que el poeta contemplador de los «Veinte instantes de la rosa», se hace violencia a sí mismo para adentrarse en tenebrosas regiones y que su natural ambiente debiera ser la luz. Sus versos son como la rosa que describe: «Mariposa de espanto, rosa —estrella— fugada de mi vista y de mi oído...» Espantada y aturdida tal vez por el repentino agravio contra la libertad de sus alas, la mariposa de la inspiración en este poeta tiende siempre a remontar el vuelo:

Nada de aliento y nada de su herida
detiénela, aterrada, la hermosura,
ni en la piedra de sueño y de pavura,
tropezando, la esencia acometida.

JAIME DE ECHÁNOVE *(Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*