Sección bibliográfica

TEATRO POPULAR Y MAGIA EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL

Nuestro siglo XVIII ha venido siendo la cenicienta de la crítica literaria y aun histórica, desbancado por una preocupación tradicional por los siglos de Oro, en la que había no poco de concepciones imperialistas y afirmaciones nacionales, y, por otra parte, un renovado interés por el XIX, con el acicate que suponen figuras de la talla de un Galdós, un Clarín o la esperanza de apasionantes resultados al estudiar el periodismo literario, el afianzamiento de posiciones liberales como el krausismo o la sugestiva maraña de relaciones entre literatura y política en un momento de efervescencia. Pero el XVIII, dejemos aparte la pereza mental acostumbrada a repetir tópicos por no enfrentarse con los textos y la realidad socio-política y, por otra parte, olvidando problemas —periclitados ya— de afirmación de patrioterismos frente a lo francés, es un mundo apasionante que ha de ser sometido —lo está siendo ya— a completa revisión. En este sentido es imposible olvidar los libros de Javier Herrero *(Los orígenes del pensamiento reaccionario español)*, Richard Herr *(España y la revolución del siglo XVII)*, J. Sarrailh *(La españa Ilustrada de la segunda mitad del XVIII)* y la varia dedicación de A. Domínguez Ortiz, Palacio Atard, etc. Algunas instituciones, como la Cátedra Feijoo, están cumpliendo la misión, no sólo de recuperar textos, sino de estudiar, con rigor, las múltiples parcelas de nuestro XVIII. La labor más urgente era devolver a su marco político y cultural las grandes figuras que desarrollan su actividad creadora inmersas en una inacabable y apasionada polémica (Feijoo y sus detractores, la oposición Iriarte-Samaniego, los bandos teatrales «chorizos» y «polacos» o, lo que es lo mismo, la oposición entre teatro culto y popular, y, a finales, el revolucionarismo de los Quintana, Cienfuegos, Blanco-White, Marchena frente a la ilustración moderada del poder, sin olvidar a Jove-

llanos, en quien las ideas de progreso habrán de ser pagadas con prisión en Bellver —aunque a ella se deban sus mejores páginas literarias). Polémica que ha llegado a nuestros días, y estoy pensando, por ejemplo, en Juan Pablo Forner: para unos (Menéndez Pelayo, Zamora Vicente, Marías..., etc.), ejemplo de tradicionalismo reaccionario; para otros (François López), ejemplo de ilustrado progresista. El signo de la polémica, de la oposición polar, caracterizó a nuestro XVIII y, muy especialmente, al teatro, del que he de ocuparme aquí, a propósito del libro de Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia* (Madrid, Revista de Occidente, 1974.)

El teatro del XVIII constituyó en su conjunto un fenómeno de extraordinaria complejidad y que refleja de modo exacto la escisión del XVIII hispano en dos grandes bloques: el de los ilustrados renovadores, progresistas con los ojos puestos más allá de los Pirineos, y el de los tradicionalistas, aferrados a lo «hispano» con un concepto restrictivo y exigente, dentro de los confines de la patriotería con pervivencias, deformadas por exceso, de los grandes ideales del Barroco. Una auténtica guerra, sin pacto posible, entre dos bandos irreconciliables (magistralmente estudiada por René Andioc: *Sur la querelle du théâtre au temps de L. Fernández de Moratín,* Bordeaux, 1970). Si el XVII se había caracterizado (salvadas las *particulares)* por una comunidad de participación en el espectáculo dramático, en el XVIII se va a producir una repartición sociocultural del teatro: por una parte, la gran masa de espectadores que se entusiasma con la pervivencia degradada de obras teatrales del XVII y aplaude las comedias de magia, figurón, vida de santos de los Zamora, Cañizares, Salvo, las tonadillas y zarzuelas que tan vivas debían hacer cantantes, como la Caramba, los sainetes de Ramón de la Cruz, y, por otra, el reducido grupo de «neoclásicos», que contando con el apoyo del poder (Aranda manda revisar a B. de Iriarte las comedias del XVII y prohíbe los Autos Sacramentales), contando con teorizadores como Luzán, con periódicos como *Diario Extranjero, Correo de Madrid,* pretenden una reforma, desde arriba, del gusto popular para elevar el teatro nacional a la categoría del francés, haciéndole cumplir las reglas clásicas en orden a una función docente y moralizadora, de acuerdo con los ideales de la Ilustración; por aquí fueron los esfuerzos de la tragedia clásica del XVIII y la comedia de Leandro Fernández de Moratín. Pero no por estos intentos —el gusto no puede imponerse por decreto— terminaron las rivalidades, que no pocas veces acabaron en las manos, de «chorizos» y «polacos».

Este largo excurso, al margen del contenido del libro de Caro Baroja, lo he considerado imprescindible para valorar en su exacto sen-

tido las aportaciones de *Teatro popular y magia.* Caro Baroja —no hará falta recordarle al lector sus numerosas publicaciones sobre magia y brujería, problemas de marginación social y cultural, literatura popular..., etc.— incide, con sus habituales aciertos, en los terrenos peor estudiados de nuestro teatro del XVIII: el más popular y espectacular y el que no se concibió en cámaras ilustradas con preceptivas a la mano. Caro Baroja no va a buscar la calidad estética e idiomática de las obras que estudia, sino que su interés de folklorista y etnógrafo se dirige a desenmarañar el aspecto ideológico y el contexto social que reflejan, centrando su atención en las popularísimas comedias de magia, figurón y santos, combinando un estudio particularizado —y de extraordinario interés— de obras concretas de autores concretos (Zamora, Cañizares, Salvo) con una visión global del significado de la magia y lo sobrenatural, del sentido de crítica feijoniana que tiene en muchas ocasiones y —sobre todo— hace una interpretación de los valores visuales de este teatro, apoyado medularmente en la espectacularidad, pues las tramoyas, las mutaciones, los lujosos vestidos, eran factores fundamentales de atracción hacia un mundo escénico, divorciado de la realidad, en el que se presentaban grandes temas ajenos a la experiencia cotidiana, aspecto que enlaza directamente con la comedia de santos del XVII y las formas escénicas más espectaculares de Calderón y sus epígonos, como estudia, muy bien, Caro Baroja en el capítulo I y II de su libro.

Desde el punto de vista educativo también hay una vinculación con el XVII (Historia de España, vida de santos, leyendas), sólo que puede percibirse una clara ruptura con relación a ciertas creencias sobre el mundo sobrenatural y entre Lope y Calderón —este último será el que prepare el sentido de la utilización de la magia en el XVIII— hay una clara separación en cuanto que:

> «Lope alude a creencias supersticiosas o peligrosas para el alma; pero no hará cuestión de cultura o clase con ellas. La esfera de acción está dispuesta de modo vertical: lo malo queda a un lado, lo bueno al otro de un eje. Pero cuando llegamos a la comedia satírica de Calderón y sus discípulos, la misma esfera está dividida por eje horizontal. Lo *inferior,* lo inculto, etc., es creer; lo superior es no creer en lo que se llama supersticiones» (p. 19).

A partir de aquí la comedia mágica, en cierto modo, va a volverse contra su propio sentido, poniendo en solfa la excesiva credulidad, satirizando mediante la comedia de «figurón», pero siempre contando con la atracción sensualista de la espectacularidad escénica, que a su

vez colabora con estas funciones por debajo de su función primera de atraer a «embobados» espectadores. Como dice, con agudísima penetración, Caro Baroja, no hay desórdenes, anacronismos, ni atentados a la moral en esta comedia del XVIII, como pretendía Moratín, sino que:

> «Se podría incluso afirmar que se da un excesivo orden por lo mecanizado, aunque nada tenga que ver con las unidades aristotélicas o los artificios de la tragedia francesa, o el teatro de costumbres moratiniano» (p. 16).

Creo que puede decirse que estudiar este orden ha sido el propósito, conseguido, del libro de Caro Baroja.

La defensa de las unidades llevaba consigo una sobriedad escénica; frente a ello, la magia, la mitología, la vida de santos son temas adecuados —ya en la corte de Felipe IV— para el desarrollo de grandes espectáculos «en los que lo plástico y lo musical tenían tanta importancia como lo literario» (p. 39). Pero, como muestra Caro Baroja, los autores del XVIII —enlazando con Calderón— poseyeron unas ideas muy claras sobre el significado no sólo teatral de la escenografía y las tramoyas, sino también de lo que podría llamarse el contenido filosófico o psicológico de las mismas. Pero lo que en el teatro del XVII era privativo de las representaciones en palacio (o de los anuales Autos en el Corpus) se va haciendo popular, ganando a todos en la España de Felipe V y Fernando VI; no hay que olvidar la influencia italiana en este desarrollo. Añadiría yo que cuando de verdad se produce una priorización de los aspectos espectaculares de la representación es en el XVIII, pues en el XVII asistimos a muchos casos de lo que yo llamo *decoración verbal,* es decir, la necesidad de acudir al texto para que cumpla funciones de espectacularidad que deberían haber sido cumplidas por un decorado espectacular. En todo caso lo que más me interesa destacar es la interdependencia entre efectos plásticos y doctrinas religiosas, filosóficas, físiconaturales acerca de lo natural y lo diabólico, de lo divino y lo humano: «la magia blanca está cerca de la escenografía y la tramoya. El llamado ilusionismo también» (p. 43). Para los teóricos neoclásicos —recuérdese a Jovellanos— la música y la pintura contribuyeron a la corrupción del teatro, pero estas ilusiones visuales, este *encanto* de tramoyas, magias, encanto, pintura, música fue la característica medular del teatro de Zamora, Cañizares, Salvo y de las «decadentes» refundiciones de obras clásicas del XVII, que el público general aplaudía como su género propio y más querido sin que le afectaran para nada los escrúpulos de los preceptistas ni los decretos de Aranda. Caro Baroja, voluntariamente, no aplica criterios de valor, aunque reconozca que lo literario que-

daba anulado por el efectismo escénico. Pero su libro viene a desvelarnos la existencia de un deseo insaciable de lo maravilloso, del prodigio, de lo espectacular y sobrenatural y así se explica el éxito no sólo de las comedias de magia —tantas veces pueriles—, sino de las comedias de santos que reúnen en una misma obra magia, milagros, apariciones, lances caballerescos y, también, piedad popular, aunque esto no sea lo fundamental. En este sentido diré al paso que lo más débil del libro de Caro Baroja me parecen sus explicaciones de antecedentes en el teatro del XVI y XVII, para el que en cierto modo le falta una visión global, y a partir de casos particulares no se pueden concluir actitudes generalizadas, aunque en la asociación santo-tramoya para excitar la piedad de un sencillo público de creyentes (p. 72) sí que hay que ver un fenómeno que se genera en el XVI y tiene plena vigencia en el XVII. En el XVIII una auténtica floración de vidas de santos (véanse pp. 79-87) acompaña «en libro» a las representaciones, lo que muestra un estado de conciencia —inseparable de la magia— que Caro Baroja analiza en profundidad.

La paciente minucia investigadora de Caro Baroja —a pesar de sus denostaciones públicas sobre los ficheros y la erudición— tiene aquí resultados benéficos, pues con rigor de detalle se nos presentan obras de Cañizares, Zamora y el menos conocido Juan Salvo y Vela, a través de las cuales —con muy detenidas descripciones argumentales— obtenemos unos perfiles bastante exactos de lo que fue el teatro popular del XVIII, sepultado en manuscritos que Caro Baroja lee pacientemente. El dominio en Salvo de la magia negra y en Cañizares de la blanca (pp. 94-95), el por qué triunfaron las obras de un sastre embrollón (Salvo) «pobre hombre solemne, beato e infantil, sin el menor asomo de humor o burla», la sucesión en serie de «mágicos» y «encantos» hasta llegar a los Comella, Valladares, Moncín de la segunda mitad de siglo, en que precisamente por la presión gubernamental, ordenancista, llevó a exacerbar el gusto por los «mágicos», creo que son problemas capitales para interpretar rectamente nuestro siglo XVIII y a los que apenas se había prestado atención. Quede apuntado como un mérito más, y destacado, del libro de Caro Baroja.

La comedia de figurón fue otro de los géneros privilegiados del teatro popular del XVIII. Caro Baroja, tras establecer, no con demasiada detención, los antecedentes literarios del figurón, estudia sus características y vigencia en la época que le ocupa, partiendo de la base de que «el figurón con el que se ridiculizan creencias determinadas, a fines del XVII, se desarrolla en el XVIII y muere ya avanzado el XIX; porque entonces ya lo que se ridiculiza en él no tiene para la gente ciudadana demasiado significado» (p. 140). El «figurón» fue utilizado

frecuentemente para satirizar hechizos; fueron muchos los dramaturgos que siguiendo a Zamora aprovechan el filón y escriben dentro del mismo gusto, pero con peor arte, obras de la misma tendencia; habría que citar a Thomas Añorbe y Corregel, con éxito en su época, pero olvidado para la posterioridad.

El ataque a los duendes fue también ocupación de la comedia de figurón que a partir de Zamora y Cañizares vendría a convertirse una vez más en origen de largas series, como había ocurrido con los mágicos. Caro Baroja creo que entra en terrenos muy conocidos al tratar de brujas, duendes y a ello se debe el que trace con tan claros perfiles el «entorno» de las comedias en que aparecen brujas y duendes no como un tema más, sino como una manifestación de preocupaciones que alcanzaban otras áreas y tenían otras manifestaciones: los muchos tratados que doctos religiosos publicaron sobre problemas de brujería, supercherías, etc., que hundían sus raíces en nuestro pasado inquisitorial. Con no poca gracia afirma Caro Baroja: «Feijoo no sospechó, probablemente, que por medio de farsas se pudiera combatir con más eficacia que por medio de escritos doctos tal o cual creencia» (p. 164). Situada así este tipo de comedia en su marco comprendemos cuál fue efectivamente la importancia de esos autores, más allá de lo meramente literario.

Las «mágicas», celestinas trivializadas y brujas en solfa fueron motivos de este teatro que comento. Con mucha mayor brevedad sigue la pista Caro Baroja a estas manifestaciones, pero —en todo caso— le sirve para mostrar que son «como filón que explotar, dada la afición que demostró el público al teatro de tramoya» (p. 217).

No voy a detenerme ya en el comentario que hace Caro Baroja de las prohibiciones y reposiciones en la época del Despotismo ilustrado, a ello me refería como comienzo de estas notas para situar en su marco la problemática de este teatro.

Se plantea, al final, Caro Baroja un problema muy sugestivo: la valoración descendente del teatro mágico que viene a desembocar en el XIX en entretenimiento infantil *(Los polvos de la madre celestina; La pata de cabra).* Este proceso de trivialización, de infantilización del género mágico abre un apasionante mundo de interpretaciones que Caro Baroja —como es obvio— sólo sugiere, pero creo que puede quedar como incitación para especialistas en la materia.

No me es necesario, ya, terminar al uso con un juicio de valor. Los méritos de *Teatro popular y magia* creo que han quedado bien al descubierto; por lo demás, sólo tendría que decir que la prosa, algo confusa en ocasiones, enmaraña alguna interpretación.—*JOSE MARIA DIEZ BORQUE (San Gerardo, 61. MADRID-35).*

PABLO CORBALAN: *Poesía Surrealista en España (Antología, reportaje y notas).* Ediciones del Centro. Madrid, 1974.

¿Acaso el Surrealismo puede entenderse sólo como el variable y a veces escandalizante grupo de artistas que se agrupaba o desagrupaba en torno a la figura de André Breton, o trascendiendo su carácter de «Egregores», como decía Mabille, se extiende a los ámbitos más amplios de la cultura, constituyéndose en una suerte de espíritu de la época, del cual participan, cada cual desde su peculiaridad, las sensibilidades artísticas más alertas de su tiempo?

¿Más allá de las «excomuniones» bretonianas (por cierto numerosas) de sus declaraciones programáticas (por cierto contradictorias), o de las reticencias personales de tantos poetas a ser encasillados, sin más, bajo la etiqueta surrealista, cuáles son los límites en que se reconoce esta experiencia artística y poética, a nuestro juicio tal vez la más relevante de nuestro siglo?

Sucede como cuando navegamos por los grandes y magníficos ríos americanos («La poesía es un río majestuoso y fértil», Lautreamont). El centro de la corriente nos arrastra en su vorágine. La espesa vegetación que se nos presenta a la vista pareciera limitar su cauce, pero luego nos percatamos que los altos árboles crecen entre las aguas que inundan una extensión mucho más vasta que la que al ojo se aparece, sometido a no poder vislumbrar nunca las auténticas riberas.

Empero sabemos que el río es también esos árboles, esas ciénagas, el légamo depositado en las orillas, las islas flotantes que se deslizan imponentes en su curso. Así podemos verle desde lo alto, en el distanciamento necesario para la visión que quiere comprenderlo en su totalidad. Al igual que en el río, nos surge la pregunta: ¿Cuáles son las legítimas márgenes del Surrealismo?

A cincuenta años de la publicación del Primer Manifiesto de Breton, alejándose ya los ecos de las polémicas sobre la existencia de un surrealismo español, aparece esta Antología que comentamos, contribuyendo a demostrar con el testimonio de las obras, los poemas y los documentos, la aportación hispánica al movimiento artístico más destacado de nuestro tiempo.

Las aseveraciones y documentadas noticias que Corbalán expone en su reportaje a la poesía surrealista española sirven para establecer con criterio firme la perspectiva en que debe considerarse el surralismo, más allá de las intenciones programáticas de las declaraciones y manifestaciones oficiales.

> «En la práctica el surrealismo ha sido otra cosa para el mundo contemporáneo. Ha sido mucho más abierto y mucho más limitado. Abierto, en el sentido de que sus realizaciones y sus conquistas llegaron incluso a superar el irracionalismo doctrinario, alcanzando de este modo a caracterizar o influenciar a casi todo el arte actual, y limitado en cuanto que su influencia sólo se ha ejercido en la creación artística y literaria» (p. 14).

La auténtica dimensión del surrealismo hay que buscarla en sus obras. En ellas se nos muestra como

> «un movimiento artístico-literario que aspira a expresar aquella parte del hombre que llamamos subconsciente, y que ha revelado el psicoanálisis, por medio del lenguaje y de la plástica, reteniendo su espontaneidad y sustrayéndolo en lo posible a la razón lógica o a la moral. Su aspiración sería la de llegar a expresar las zonas más oscuras de la psique en un comportamiento absolutamente directo. A través de él se establece un nuevo tipo de no-lógica en el que las formas tradicionales de significación son reemplazadas por la espontánea yuxtaposición de palabras, imágenes o símbolos» (p. 15).

Corbalán hace un balance de las actividades surrealistas en España, partiendo de los primeros comienzos tenidos con las vanguardias europeas, tanto de los grupos catalanes como del resto de la península. Contactos que se deben a poetas como Hinojosa, Larrea, desde luego a Dalí, y a las revistas de la época. Destaca también la presencia de Neruda, como decisiva en la polémica entre la poesía pura y la tendencia que se abría paso entre los jóvenes, de evidente inspiración surrealista. La Antología agrupa por una parte a los poetas castellanos y andaluces de la Generación, a los catalanes Foix y Cirlot, algunos poemas del canario García Cabrera, como exponente del grupo español que mantuvo contacto más directo con el surrealismo parisino; poemas de Dalí y Picasso (los únicos donde es posible reconocer un automatismo sin tamices de la conciencia), para terminar con una serie de documentos del mayor relieve para la comprensión de la aventura surrealista. Estos documentos, en su mayoría de procedencia hispana (aunque no se excluyen fragmentos del Primer Manifiesto, un artículo de Artaud, el manifiesto de Neruda en *Caballo Verde para la Poesía,* una reflexión de Vallejo sobre el surrealismo), nos parece de gran utilidad el que se hayan reunido con un criterio de selección que permite compendiar el panorama de las ideas por las que discurre el surrealismo en España.

Nos parece importante destacar el enriquecido número de poetas que se incluyen en esta antología, que amplía el criterio parcial de la

de Bodini, que hasta el momento era la de mayor circulación. La acertada selección e inclusión de poemas de Moreno Villa, Prados, Hinojosa, Chicharro, De Ory, Alvarez Ortega y de los catalanes Foix y Cirlot, junto a los nombres de las figuras ya vastamente conocidas, nos parece un mérito indudable, por cuanto nos hace volver la mirada sobre poetas a veces un tanto olvidados, si no en el medio español, sí posiblemente en el ámbito de resonancia natural de todo poeta hispanohablante: el de la comunidad lingüística que abarca también a Iberoamérica.

A ese nivel pensamos que la *Poesía Surrealista en España* de Pablo Corbalán, representará una contribución importante y decisiva para el conocimiento de una vasta región de la poesía española contemporánea.—*ADOLFO DE NORDENFLYCHT (Séneca, 4. MADRID-3).*

LA ENSAYISTICA, AL MARGEN, DE RAFAEL SANCHEZ FERLOSIO

Como un fluir del pensamiento que no se acota con metodología habitual; con una personal evidencia de certeza, seguro de su razón, Rafael Sánchez Ferlosio sale de su ocultamiento. No con una narración —lo esperado—, sino con el flujo constante de una reflexión que desborda —con varia fortuna— lo simplemente ensayístico (1).

Tras la lectura de esta «primera semana», se afirma solapadamente y como una constante manifiesta —aunque semioculta en su apariencia— la capacidad fabuladora de Ferlosio. Hay en la estructura ensayística de su presente escrito una clara referencia al orden narrativo. Tal vez su digresión acerca del derecho narrativo funcione como un condicionante presente, aunque diluido en su presencia. La división en párrafos —no estricta ni rigurosa— aparece en ocasiones como una no necesaria solución de continuidad, como un cierre y apertura innecesarios que truncaran el natural fluir de las ideas en su camino hacia moldes no ensayísticos. Lo tratado retorna y se entremezcla con lo que se analiza, y las señales referenciales se articulan en torno a una estructura que no se cierra con el aparente fin del análisis. No es Ferlosio un pensador original en su aportación respecto a lo por él analizado. En ocasiones, una cierta sensación de verdad perogrullesca se

(1) Rafael Sánchez Ferlosio: «Las semanas del jardín. Semana primera». Nostromo, Madrid, 1974.

ha apoderado de mí al leer este libro. Se llega a pensar si para determinado concluir de lo contemplado fue necesaria tanta reflexión, tanta palabra. Y ha sido gracias tal vez a la inteligente propuesta de Octavio Paz sobre el placer de la literatura como el texto ha superado en la lectura el esquema de lo que no era menester, como fruto de esfuerzos pensantes, para alcanzar las alturas estéticas que justificaran el trabajo de Ferlosio. La palabra acaba por fin con la reflexión, y lo que en ocasión distinta hubiera sido inconveniente es aquí —sin dejar de ser verdad sabida— apariencia distinta. Pero no se trata sólo de esto. El Ferlosio ensayista —vamos a utilizar referencialmente los géneros— sorprende con la idea clara y lograda, densa y precisa, que justifica el esfuerzo lector. Entre una densísima expresión que analiza una sencilla cuestión —planteable perfectamente con otras palabras—, entre una barahúnda de conceptos, aparece como luz en tiniebla la conclusión evidente y diáfana. Y es aquí donde la bellísima palabra se funde al concepto preciso, y el pensar de Ferlosio adquiere dimensiones únicas.

El inteligente análisis de algo simple en sí mismo —no de incidencia simple, ¡ojo!, sino de planteamiento habitual— es lo que otorga un mayor sentido a la obra. Ese lúcido discurrir se aborda desde perspectivas distintas y a través de un conducto estilístico pleno de coherencia. Es en este logro estilístico, en esta forma del verbo, donde tal vez se encuentre lo fundamental de este reencuentro con Ferlosio. En las ideas iluminadoras del texto y en el bellísimo estilo, en momentos impregnado de un casticismo expresivo del mejor talante.

Tal vez en todo el texto pese el aliento de un formalismo que en ocasiones se presenta estrecho. Un formalismo que analiza y concluye certeramente determinadas cuestiones, pero que en otros puntos debiera mostrarse como menos codificador, menos guardián de cuestionables —no inválidas— convenciones narrativas. Debiera Ferlosio haber distinguido entre lo que es característica de la narración tradicional —no me refiero aquí, es evidente, a la narración que sigue moldes establecidos, sino a la que se ha transmitido a través del tiempo— y lo que no es —no debe ser— necesaria y obligadamente aplicable a estructuras narrativas no tradicionales que pretendieran una formalización distinta. En la evidencia —es claro— de que no toda «superación» de estructuras formales significa un paso adelante en lo que de significativo en rigor —de comunicativo— debe conllevar la estructura narrativa, soporte, al fin, de un pensar —más o menos explicitado— aquí y ahora.

Pero Ferlosio acierta plenamente cuando, con toda lucidez, analiza cómo una mala consciencia narrativa —una mala perspectiva, por poco

coherente, de lo que es el narrar— y un relator mal situado en el terreno pueden desfigurar lo narrado, que, por haber pretendido ser testimonio de un hecho que sucede y premonición de un futuro que —en orden a una mínima coherencia narrativa— no tiene por qué sernos anticipado —mezcla poco coherente de géneros—, se convierte en un disparate de redacción cuando su intención era muy distinta.

Mas Ferlosio debió analizar lo que le sugiere la aplicación coherente de la transgresión de las normas. No es la narración sujeto necesario de aplicación de reglas. El paso que niega la sintaxis habitual o rompe relaciones lógicas no ha de ser —como en el claro ejemplo que Ferlosio propone— disparate mayúsculo. El análisis de la digresión como elemento formal y significativo de la narración sería —al margen de las conclusiones que se hallaran— complemento fundamental al inteligente pensar que Ferlosio transcribe en sus palabras.

El autor inicia su reflexión con el análisis de la influencia decisiva que el orden expositivo de lo narrado —en este caso, cinematográficamente— tiene en la mente del receptor. Su digresión —clara e inteligente, certera— desemboca luego en el análisis de ciertas implicaciones que conlleva el género épico respecto de una previa y ya triunfal epifanía de los valores del héroe.

De la univocidad del ser personal —y entiéndase que sin romper nunca los cabos que unieron cada reflexionar concreto, sino guardando siempre la posibilidad de toda mutua implicación— Ferlosio pasa a la consideración de lo que llama «índices escatológicos», y que —analizados con base en su representación formal en obras pictóricas— constituyen uno de los más interesantes logros del libro. La reflexión en torno a la no eventualidad del signo escatológico y a su aplicación en el juicio maniqueo y falso de cada día resulta de una coherencia que viene a afirmar el juicio acerca de los valores positivos —centelleantes— del texto.

Es en el desarrollo de lo que denomina «derecho narrativo» donde Ferlosio se envuelve en su propia condición estilística, en su propio ininterrumpido discurso. A ráfagas, y entre el fárrago tortuoso de la reflexión, surge la certera idea que sintetiza lo expuesto y fija el concepto: la «actitud de narrador», la «exigencia de contextualidad», la «narratividad como expediente de racionalización»...

El concepto de «proyección simpatética» es otro de los puntos de reflexión que logran un alcance positivo en el texto, y aciertan a salir de su envoltura densísima y semiahogada en un placer de lectura al margen del logro de conclusiones basadas en la reflexión paralela. La incidencia de lo narrado en el receptor, y la entrada de éste como capaz de desear y proyectar algo verificable o no según el deseo ela-

borado del locutor que narra, nos ponen en contacto con esquemas de comunicación cuyo análisis es siempre necesario llevar a cabo con unos presupuestos plenos de rigor y que Ferlosio, a mi entender, sitúa adecuadamente.

La última parte de esta «semana primera» —que, dejando al margen los dos epílogos, se iniciaría en el párrafo número 41— se articula en torno a lo que Ferlosio denomina «placer funcional objetivo» y «placer funcional subjetivo». La oposición entre los dos estadíos del «orden de sucesión infancia-adolescencia» constituye una reflexión lúcida acerca de la lamentable gradación que se establece de modo universal entre el placer del juego-con y la disputa insana que implica el placer del juego-contra.

Ferlosio desemboca en lo que denomina «uso lúdico de la narración», y encamina su digresión a considerar lo que el «uso deportivo de la primera lectura» convierte en una mala lectura, y aboca al fracaso comunicativo entre relato y oyente. En la «narración como inmanente epifanía, experimentación de la narración como proceso» —por contraposición a la lectura deportiva que usa el relato para olvidarlo de inmediato— se encuentra el pleno sentido del proceso narrativo, su culminación como algo más allá de un simple desencadenante del «factor de expectativa».

El Apéndice II —el caso Basarov—, con que se cierra la «semana primera», constituye un capítulo de especial interés. Ferlosio juzga, en base a los postulados de su «derecho narrativo», la validez del realismo socialista y de sus implicaciones en cuanto al grado de incidencia en el lector que conllevan sus realizaciones prácticas. La conclusión resulta válida, si bien necesitada de una mayor reflexión en la búsqueda de conclusiones. Este último capítulo —de una claridad plena, de un certero lenguaje— se encuentra plenamente liberado del peligro de confusionismo que acechó a otros párrafos.

Es —creo— en lo que de esquema narrativo tiene el ensayo de Ferlosio, en el fluir dispero en ocasiones —como un relato en que la trama adhiriera suavemente nuevos protagonistas— donde se halla algo de lo más significativo —además, claro es, de algunas conclusiones teóricas— de *Las semanas del jardín.* Ahí y en el lenguaje bellísimo, en el vocablo de preciso significado y resonancia única que en ocasiones da al texto su realidad de aventura distinta.—*LUIS SUÑEN (Bravo Murillo, 18. MADRID-3).*

MISCELANEA ROMANTICA *

Desde 1972, durante la primera semana de noviembre, vienen desarrollándose en Valladolid, en la casa natal del poeta y dramaturgo José Zorrilla —hoy Casa-Museo de su nombre—, una serie de actos encaminados a rendir público homenaje al autor del *Tenorio,* integrantes todos del programa confeccionado a este propósito cada año por la ya conocida Semana Romántica de aquella ciudad castellana.

Una de las manifestaciones de la mencionada Semana consiste en un ciclo de conferencias en torno a la obra zorrillesca o, más exactamente, en torno a la literatura, historia o arte, al ámbito cultural en definitiva, de gran parte de la pasada centuria. Su propósito es claro: promover y divulgar una serie de estudios que mejor contribuyan al conocimiento, si no ya y exclusivamente de la obra del poeta vallisoletano sí del acervo artístico y literario de nuestro período romántico.

Los mencionados ciclos de conferencias se vienen desarrollando, como anotábamos más arriba, en la Casa-Museo de Zorrilla, y en el muy adecuado marco de su rica biblioteca —donación a la Casa del ilustre académico vallisoletano, investigador excepcional que fue de la biografía y la obra zorrillescas don Narciso Alonso Cortés.

Como fruto de las dos primeras ediciones de la Semana Romántica vallisoletana (1972-1973), se presenta ahora al público un volumen misceláneo, cuidadosamente editado de acuerdo con la orientación de su contenido (diseño de la cubierta, viñetas, etc.), que prologa y coordina el director de la Casa-Museo, el catedrático de la Universidad vallisoletana José Luis Varela, promotor asimismo de la Semana, en que se recogen, salvo dos únicas excepciones, las distintas aportaciones que conformaron las mencionadas dos ediciones iniciales, y al que vamos a referirnos aquí pormenorizadamente.

Antes de pasar a ocuparnos del contenido del presente volumen hemos de añadir, dejando constancia de la alusión que al respecto se hace en la presentación del mismo, que tras éste irán apareciendo otros volúmenes en fechas sucesivas y según se vaya desarrollando la andadura de los subsiguientes ciclos organizados por la mencionada Semana Romántica vallisoletana.

Se abren estos *Estudios* —siguiendo la ordenación alfabética observada en los mismos— con la aportación de Guillermo Díaz-Plaja («Permanencias románticas en el novecentismo español», pp. 9-23), donde

(*) «Estudios románticos» (G. Díaz Plaja, G. Diego, H. Juretschke, E. Lafuente Ferrari, J. Marías, P. Ortiz Armengol, J. Pabón, V. Palacio Atard, J. Simón Díaz, J. L. Varela), Valladolid, Masa-Museo de Zorrilla (Instituto José María Cuadrado), 1975, 343 páginas.

se trata de llegar a distinguir diferentes secuelas románticas bajo la a primera vista engañosa reacción antirromántica operada al filo del novecientos, tanto bajo el enfoque del realismo estético de los noventoiochistas como del Modernismo, que, «si bien prolonga de alguna manera el idealismo de los románticos, no deja de proponerse una retórica estrictamente distinta...». Va pasándose revista, pues, a alguna de estas reminiscencias románticas en varios autores del período propuesto: D'Ors, Ortega («cuya programación estética se hará en función y contraste del Romanticismo»), Antonio Machado, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, etc. Y en las escuelas posteriores: «visiones» románticas encontramos en Gerardo Diego; huellas de Bécquer en Guillén; un «curso soterraño» de la misma naturaleza asoma en Lorca... Reminiscencias que se prolongan, con distinta expresión en cada momento, hasta nuestros días.

El académico Gerardo Diego contribuye con «Notas sobre Zorrilla y música de Bécquer» (pp. 25-61), delicioso rosario de agudas observaciones, interesantes noticias de la biografía zorrillesca, comentarios de alguno de sus temas más queridos (el de los toros, por ejemplo), evocaciones en sus poemas y prosas menos conocidos, etc.; y, finalmente, sugestivos apuntes sobre el carácter musical de la obra becqueriana, desde un enfoque adecuado: sensibilidad musical del poeta de las *Rimas*, instrumentos que intervienen en ellas («Orquesta de Bécquer), interés de la asonancia en la producción del sevillano, etc.

«La repercusión de la cultura y ciencia alemana en España durante la época romántica» (pp. 63-120) se titula la aportación de Hans Juretschke al volumen que reseñamos: interesante y bien documentado estudio del que, por razones obvias en toda noticia bibliográfica, hemos de limitarnos a recoger los puntos sobre los que el mismo se vertebra. Son los que siguen: planteamiento general de la influencia alemana en el XIX y sus antecedentes en el siglo anterior (Carlos III); repercusiones de las teorías de A. W. Schlegel, excepcionalmente las ejercidas de forma directa sobre tres figuras señeras: Böhl de Faber, Durán y Lista; planteamiento de la problemática en torno a una de las dificultades más consistentes encontradas por la penetración de la cultura alemana en España, la «barrera lingüística», y su superación mediante distintos procedimientos (las traducciones francesas, por ejemplo); primeros ecos e interpretaciones de lo alemán en Cataluña y los medios periodísticos en que se recogieron; penetración en España del ideario de uno de los Schlegel, Friedrich; Hartzenbusch y su importancia dentro del contexto de las relaciones hispano-alemanas. y unas consideraciones finales que resumen la incidencia de lo alemán en nuestra cultura del XIX, sobre todo a través de los núcleos difu-

sores más notables: Barcelona («interpretación conservadora» de lo alemán) y Madrid («interpretación progresista»).

Enrique Lafuente Ferrari contribuye a estos *Estudios* con un tema de crecido interés: «El romanticismo y la pintura española» (pp. 121-180), «nunca abordado con hondura y precisión a la vez», y donde, partiendo del análisis de los cinco estilos que se han venido dando como buenos en la clasificación de la pintura del XIX, del XIX francés más exactamente (neo-clasicismo, romanticismo, realismo, impresionismo y simbolismo), se detiene en el estudio de las relaciones de nuestra pintura decimonónica con aquéllos y, asimismo, en rastrear el influjo de los primeros pintores románticos extranjeros en España, sobre todo el del denominado «movimiento nazareno», cuya incidencia resultó más bien débil y tardía en la Península. Otro punto tratado es el referido a la escuela de Sevilla (los Bécquer, Elbo, Rodríguez Guzmán, etc.), encaminada hacia el género pictórico más romántico: el pintoresquismo costumbrista. Hacia 1856 —concluye Lafuente— puede afirmarse que ya no se pintaba «en el climax del momento romántico», aunque una de sus secuelas, «el género histórico de exposición», siguiera cultivándose hasta bien entrado el siglo XX.

«Dos dramas románticos: *Don Juan Tenorio* y *Traidor, inconfeso y mártir*» (pp. 181-197) es el título de la aportación de Julián Marías al volumen que nos ocupa; su sola formulación nos adelanta lo esencial de su contenido, pero hay algo más: referido al *Tenorio,* un oportuno análisis del donjuanismo, de las nuevas «dimensiones esenciales» del mito y de la posible actualidad que hoy pudiera ofrecer. No son menos interesantes las observaciones de Marías referidas al segundo drama enunciado, que «ha significado el momento de crisis del Romanticismo español, la pérdida de su vigencia plena», romanticismo que Zorrilla pudo ironizar, pero sin «infidelidad», en fecha tan tardía como 1849, en su *Traidor,* si bien él seguía siendo «absolutamente romántico», quizá —concluye Marías— «porque era irremediablemente liberal».

Sigue, páginas 198-266, un extenso artículo de Pedro Ortiz Armengol en torno a la figura de Leandro Fernández de Moratín («Viajes y entredichos de Moratín en Francia»), cuya inclusión en el volumen que comentamos se justifica al inicio del mismo. Estamos ante una recopilación de datos inéditos dirigidos a completar una etapa, la final, de la vida del autor español, y de la que sólo recogeremos aquí los epígrafes más significativos: viajes a París de Moratín (1787 y 1792); exilio de éste (1818) y su relación con Juan Antonio Melón; documentos policiales referidos a Moratín; otros emigrados en la capital fran-

cesa; última residencia parisina de don Leandro y momentos finales de su vida.

Una controvertida figura de nuestro período isabelino, Narváez, es el objeto de la aportación de Jesús Pabón a los *Estudios* («El general Narváez: leyenda y literatura de un gobernante romántico», pp. 267-287). Desde dos enfoques trata el autor de acercarnos a la personalidad real del *Espadón de Loja:* a través de la leyenda (surgida en torno a su entidad política, a su «horizonte intelectual», a su actitud de gobernante y a su sensibilidad de hombre); y a través de un planteamiento plenamente literario: Narváez en su juventud visto por Baroja; como gobernante, retratado por Galdós, y en los momentos finales de su vida, a través de la pluma de Valle-Inclán. Y una consideración final: «... la creación literaria superó, de una u otra manera, la leyenda, y replanteó el problema, ya resuelto u olvidado, de un Narváez sin historia».

A otro historiador, Vicente Palacio Atard, corresponde el artículo «Guerra y paz en la España romántica», antepenúltimo del volumen que comentamos (pp. 289-310), en el que se analizan las causas y consecuencias de la contienda de Independencia contra Napoleón, primero, y los distintos conflictos intestinos después, que totalizan un período (1808-1839) de luchas que constituye «el fondo histórico de la España romántica». Son, asimismo, puntos destacados en el trabajo de Palacio Atard los dedicados al planteamiento de la repercusión europea de la actitud bélica española contra Francia y, sobre todo, al estudio de la reforma eclesiástica e institucional en España en el período histórico propuesto.

El punto referido a las publicaciones periódicas de la etapa romántica no podía faltar, lógicamente, en un volumen de la naturaleza del presente. De él se ocupa José Simón Díaz con su colaboración «La prensa española en la época de Zorrilla» (pp. 311-325), interesante aportación en que, en apretada síntesis, se nos ofrece una panorámica general del tema enunciado. Tres son los puntos básicos de la misma: uno, dedicado a los antecedentes; un segundo, a los diarios, y el último, y más destacable, a las revistas; dentro de este último apartado se recoge, en su justa valoración, la trascendencia de cuatro de ellas: *El Artista,* el *Semanario Pintoresco,* el *Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana,* decisivas para la exacta calificación de la prensa periódica de gran parte de nuestro pasado siglo.

Cierra, finalmente, este primer volumen de *Estudios románticos* un texto de José Luis Varela («Verdi ante el "Simón Bocanegra" de García Gutiérrez», pp. 327-343), que nos pone en contacto con uno de los problemas de nuestra literatura en todos los tiempos —más

sensible quizá en la época romántica—: la difusión y valoración extranjeras de nuestro acervo literario. Como queda sobradamente demostrado en el artículo que comentamos, el caso del *Simón Bocanegra* es un ejemplo bien palmario: «Verdi con *Il trovatore* y con el *Simón Boccanegra* lleva a los escenarios europeos la obra literaria de un dramaturgo español», de uno de nuestros primeros románticos, García Gutiérrez, en este caso. Un completo estudio comparativo del drama español y del libreto operístico nos muestra cómo, con leves alteraciones del primero y alguna supresión obligada por la estructura del género al que se vierte, el drama español se ve transformado en ópera italiana; con una sola originalidad respecto a su fuente: la significación política conferida por el maestro italiano a la figura de Bocanegra. El artículo concluye con unas consideraciones, inexcusables al planteamiento del tema, acerca de la trascendencia de la aportación del autor de *El trovador* a la escena romántica española, así como la deuda del *Simón Bocanegra* con la *Conjuración de Venecia,* de Martínez de la Rosa.

No quisiéramos concluir nuestra reseña sin dejar constancia de lo que, en nuestra opinión, constituye un acierto y una aportación bien meritoria al mejor conocimiento y divulgación del arte, las letras y la historia de una vasta parcela de nuestro pasado siglo: nos referimos, claro es, a la labor desarrollada por estas Semanas Románticas vallisoletanas, cuyos propósitos nos gustaría ver cumplidos a lo largo de una dilatada existencia.—*ROBERTO CALVO SANZ, Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid.*

DIALECTICA CONTEMPORANEA DE HISPANOAMERICA

Mario Hernández Sánchez-Barba. Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A. Madrid, 1973

Desde hace algunos años los estudiosos del fascinante tema que es el desarrollo y evolución históricos de Hispanoamérica anhelaban un estudio que enfocase la etapa contemporánea.

Para llenar este vacío y suplir esta necesidad, se publicó hace poco más de un año la obra que ahora reseñamos. El autor es el profesor titular de Historia Contemporánea de América en la Facultad de Filoso-

fía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid, donde ejerce su docencia a la par que se dedica a la investigación histórica, fruto de la cual son sus artículos y libros publicados hasta el presente, entre los que destacamos su conocido libro *Las tensiones históricas hispanoamericanas en el siglo XX,* Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961, recientemente traducido al japonés.

Dialéctica contemporánea de Hispanoamérica es «un producto de reflexión sobre el mundo hispanoamericano contemporáneo». Aplica en su enfoque el modelo simbólico expuesto por el sociólogo norteamericano David Willer (en su libro: *La sociología científica. Teoría y Método.* Buenos Aires, 1969) para establecer los supuestos de una exigencia histórica en el mundo hispanoamericano, su articulación, su posición estructural y los subsiguientes niveles de interés latente, interés manifiesto con sus respectivos grupos y, finalmente, la organización.

La posición de interés latente corresponde, siguiendo el planteamiento del profesor Hernández Sánchez-Barba, a la etapa histórica comprendida entre 1492 hasta mediados del siglo XIX, del humanismo renacentista, pasando por el barroco, hasta la gran apertura que supuso el romanticismo. La articulación de interés la constituye el Positivismo en sus distintos enunciados y contradicciones; la posición de interés manifiesto la sitúa el autor entre 1880 y 1930, época en la que señala cuatro coherencias intelectuales: el modernismo literario, el antipositivismo, el 98 hispanoamericano y la presencia de los Apóstoles educadores, que en conjunto configuran una doctrina hispanoamericana que el autor define como «la plataforma especulativa sobre la cual construir la posibilidad de cristalizar en supuestos ideológicos de alta dinamicidad las realidades regionales en el mundo contemporáneo» (páginas 16-17). La caracterización de dicha doctrina constituye el propósito del libro.

A partir de la independencia política de Hispanoamérica señala el autor dos órbitas de influencia: la británica, sintetizada en la frase de Canning en 1824: «Hispanoamérica es libre y si no manejamos mal nuestros asuntos, es inglesa», y la de los Estados Unidos que se afirma entre las dos guerras mundiales, y que actúa hoy plenamente.

Con diafanidad metodológica apunta el autor las consecuentes frustraciones internas en el mundo hispanoamericano: marginalismo comercial, dependencia agraria, descapitalización, extraterritorialidad decisoria en el campo de las finanzas y, en especial, la existencia de grupos organizados que consideran como propios los intereses nacionales e ignoran los intereses de las sociedades que han llevado estas exigencias hasta el nivel de interés manifiesto y cuyo enfrentamiento

constituye el meollo de la problemática contemporánea hispanoamericana.

El segundo capítulo, «La búsqueda de un destino comunitario», es una concienzuda indagación en la trayectoria de Hispanoamérica desde el período de la independencia hasta el presente, en su lucha por buscar su identidad y su destino propios. Critica el autor la visión colorista, confusa y heterogénea que se tiene en Europa de Hispanoamérica, y el error que se comete al explicar como un proceso sucesivo lo que es una serie de yuxtaposiciones coherentes y unificadas mediante vehículos culturales como la lengua española.

Anota la inexistencia de una filosofía de la historia en el Nuevo Mundo, debido a la carencia de una visión total y coordinadora de sus pensadores que no pasaron del análisis regional invertebrado y de escasa profundidad. Agrega que es, precisamente, a partir de la independencia, como objetividad espiritual, cuando se emprende la búsqueda de esa identidad comunitaria y de ese anhelo de integración, proceso, en sus palabras «abierto, dinámico y de extraordinaria complejidad» en el que confluyen la interacción y la yuxtaposición y que conlleva a una acción bipolar de independencia-dependencia en su desarrollo evolutivo.

Desde un punto de vista político, sociológico, histórico y cultural el autor enfoca el período independentista en los postulados del criollismo ilustrado frente a los de la decadencia española de aquellos años, y señala la figura de Feijoo, cuyo racionalismo crítico y libre examen, conjuntamente con el reformismo borbónico de Carlos III, hicieron posible la formación de un ambiente subversivo que sirvió de marco para la emancipación, a partir de la cual Hispanoamérica se convertiría en un semillero de nuevas doctrinas ideológicas de signos contrarios que habría de desembocar en la lucha bélica por la consecución de la «independencia social».

Destaca la trascendencia de la expulsión de los jesuitas como fuerza de aceleración en el proceso independentista y como elemento de ruptura entre la Corona y América. Diferencia agudamente la onda jurídica y la onda militar de dicho proceso y ve en la segunda como la «intercomunicación constitutiva de la objetividad espiritual».

Dentro del esquema histórico, una vez superada la etapa bélica, se opacarían sus proyecciones por la fragmentación y el nacionalismo cultural, la aparición de un «elitismo» criollista burgués y una dependencia económica respecto a Inglaterra durante todo el siglo XIX.

Luego se adoptarían doctrinas externas que no reflejaban la situación real hispanoamericana, entre ellas el positivismo, que llevaría a la

colonización económica y financiera de grupos nacionales y extranjeros de consecuencias funestas.

El autor detecta seguidamente el surgimiento, como reacción contra el positivismo, de una instancia de renovación que se manifiesta en el modernismo literario; el antipositivismo filosófico y en el llamado 98 hispanoamericano en lo didáctico, teórico y político, supuestos que hacen posible la formulación de una doctrina hispanoamericana de independencia ideológica y enrutada hacia una independencia económica.

Para la consecución de este objetivo había que saltar muchas vallas: la dependencia económica ante los grandes monopolios, su marginación en el mercado mundial y la extraterritorialidad decisoria.

Se impone, pues, una necesidad de integración, labor que impulsan actualmente tres grupos que el autor identifica como promotores y realizadores de esta gran tarea: las escuelas sociológicas, el grupo de economistas de la CEPAL y el grupo de novelistas contemporáneos.

Los primeros proponen un acercamiento sociológico auténtico, basado en la propia realidad hispanoamericana: los segundos. buscan promover la soberanía económica regional fundamentando sus proyecciones en un estudio crítico de las diversas teorías económicas y mediante la creación de entidades propulsoras de este cambio como el BID y la formación de mercados regionales; los terceros, involucrando en su narrativa la problemática social y humana de Hispanoamérica en su búsqueda de identidad con su realidad histórica, expresada hoy en un proceso de interiorización alrededor de la temática de la soledad, el miedo, el mito, la incomunicación, la caracterización de lo propio, el mestizaje étnico-cultural y el panhispanoamericanismo.

En las páginas siguientes el profesor Hernández Sánchez-Barba analiza con agudeza y buen juicio crítico la novelística de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y Ernesto Sábato, en cuyas obras observa, por una parte, cómo la búsqueda de una definición desde una problemática individual, y por otra, el fin de la novela como medio de conocimiento del hombre y de la realidad que lo circunda; su connotación sociopolítica y económica y el compromiso ante la búsqueda de una meta común. La novela, agrega el autor, conlleva una carga moral, una tensión de futuridad, una presión sobre el lector que la hacen el mejor medio de conocimiento de la realidad hispanoamericana, siendo ésta su principal aportación.

Los juicios que el autor expresa sobre la trascendencia e importancia de novelas como *Pedro Páramo, La región más transparente, Conversación en la catedral, Rayuela, Sobre héroes y tumbas,* entre las

principales, constituyen páginas de la mejor crítica literaria dignas de ser incluidas en una buena antología sobre este tema.

En el último capítulo del libro se analizan los factores de inadecuación del destino comunitario hispanoamericano entre los que incluye las diferencias étnico-sociales, las fallas estructurales, el latifundismo y el capitalismo, el urbanismo industrial frente al ruralismo, la oligarquía y el caciquismo, todos ellos causantes de la desorbitación histórica de Hispanoamérica. Critica el mesianismo de la industrialización y la inexistencia de los mecanismos necesarios para instaurarla; las fallidas tentativas de una reforma agraria; la omnipresencia de los Estados Unidos como obstáculos para obtener la independencia económica que considera como «la última etapa de consecución de la objetividad espiritual y de acceso a la identidad» (p. 148).

Plantea como condiciones indispensables para lograr dicho objetivo la necesidad de mantener un equilibrio interno, de plantear una planificación integral y de diversificar las actividades productoras. Al mismo tiempo tendrían que superarse ciertas vallas que obstaculizan la ejecución del plan redentor, entre las que incluye la ausencia de un sentido nacional, la falta de crédito bancario, la fuga de capitales, la extraterritorialidad de la soberanía económica regional, las influencias políticas y las presiones inflacionistas como reflejo de la dependencia económica y comercial ante el dominio de los grandes intereses multinacionales.

Siguiendo un bien estructurado esquema metodológico, el profesor Hernández Sánchez-Barba centra la parte final de esta interesante obra en el estudio de las inadecuaciones sociales cuyos efectos coyunturales inciden en la integración de la economía hispanoamericana en los mercados mundiales; observa cómo la desigualdad y el marginalismo son consecuencias de una dualidad del sistema causado por la función político-económica de los grupos urbanos y rurales, y señala con agudeza crítica los peligros de un «progresismo» que a la postre beneficiaría a una «élite» dominante, en perjuicio de la mayoría de la población.

Ante la inminencia de los resultados funestos que bajo el mito de la democracia se ciernen en estos países, el autor aboga por un replanteamiento de los postulados hispanoamericanistas:

> Una auténtica política basada en las realidades positivas y dentro de los medios posibles, que abandone de una manera definitiva los propósitos teóricos, los mitos demagógicos ineficaces, las personalidades caducas, las aspiraciones fantásticas, y proceda de una manera efectiva a la reconstrucción social y moral de la población, como base fundamental que disminuya el plomo y per-

> mita emprender el vuelo, que no puede ser individual, sino comunitario, que no puede ser de grupos ni de minorías, ni siquiera ya de naciones, sino del conjunto armónico de toda la región (p. 161).

En el campo político anota la actitud personalista de la mayoría de los gobiernos hispanoamericanos que han llevado a una inestabilidad permanente, lo que ha impulsado a los descontentos a la búsqueda de nuevas orientaciones ideológicas, como el APRA, la Asociación Interamericana Pro-Democracia y Libertad, la Acción Democrática Venezolana, que pretendían un reformismo político de tendencia de izquierda.

Finalmente cierra el libro con una inquietante reflexión sobre el futuro hispanoamericano:

> Mientras se mantenga la instancia personal prevaleciendo pesadamente sobre la comunitaria y se subordinen los objetivos públicos a los privados —sean éstos personales, de grupo, de partidos o de ideologías—, es muy difícil que Hispanoamérica consiga superar los graves inconvenientes y los severos obstáculos, los fuertes lastres, que impiden el encuentro con su propio destino comunitario, sea éste nacional, regional o continental (página 175).

En esta reseña hemos querido informar al lector de la amplia gama temática que se discute y analiza en las densas páginas de este libro. Al aplicar el modelo sociológico de David Willer, con independencia de criterio y de innovación, el profesor Hernández Sánchez-Barba ha dilucidado las bases sobre las cuales deben descansar los esfuerzos hacia la cristalización de la objetividad espiritual de Hispanoamérica. Para quienes deseen adentrarse en el estudio de la realidad de Hispanoamérica contemporánea, este libro constituye una referencia imprescindible sobre el tema, dada su sólida estructura, su seriedad metodológica, el acopio de conocimientos manifiesto tanto en las ideas expuestas por el autor como en la amplia bibliografía que maneja, todo dicho con diafanidad, agudeza crítica y altura profesional.—*PABLO GONZALEZ-RODAS (West Virginia University Morgantows, W. U. - U. S. A.).*

LEANDRO FERNANDEZ DE MORATIN

El hispanista italiano G. Carlo Rossi presenta en *Leandro Fernández de Moratín: Introducción a su vida y su obra* (1), un estudio del destacado autor español del siglo XVIII.

Carlo Rossi cree que vida y obra son inseparables en el escritor y no puede comprenderse la obra sin entenderse su vida en la encrucijada del momento histórico, en su circunstancia histórica; tiene en cuenta Carlo Rossi el concepto en boga hoy en la crítica literaria, que es el empleo del método sociológico al enjuiciar la obra artística. El principio de tal método lo formuló Hauser (2) al afirmar que todo en la historia es obra de individuos, que los individuos se hallan temporal y espacialmente en situaciones determinadas, y su comportamiento y obra es tanto el resultado de su espíritu como de la circunstancia histórica en la que viven. (Hauser hizo de esta teoría el núcleo de la naturaleza dialéctica de los procesos históricos.)

De acuerdo con su concepto de la crítica literaria, como exponemos aquí, Carlo Rossi comienza su libro intentando darnos una visión de la España de Moratín; nos recuerda en las primeras diez páginas los acontecimientos políticos más importantes del reinado de Carlos III, Carlos IV y Fernando VII, pero sin explicarnos satisfactoriamente el impacto de tales acontecimientos en el proceso histórico.

Así, refiriéndose a la abdicación de Carlos IV a favor de su hijo, observa: «Con la abdicación de Carlos IV en favor de su hijo don Fernando, termina uno de los reinados más miserables de la historia de España, el reinado de un rey de escasísimas dotes, en manos de una esposa de muy pocas virtudes, y con un favorito de excepcional habilidad y de no menos excepcionales ambiciones» (3). Pero lo que no nos dice Carlo Rossi —y ello es mucho más importante— es que la abdicación representa la demolición del poder real como principio de autoridad absoluta y la desorganización de la Corte como centro del arte y la cultura; representa también la disolución del clasicismo barroco, que había expresado artísticamente la aspiración y la conciencia del poder absoluto.

Carlos Rossi nada añade al escribir: «La característica más sobresaliente del siglo XVIII es, para nosotros, la de los flujos y reflujos de opiniones, criterios, finalidades y contradicciones sustanciales que, por el mero hecho de ser tales, fueron excepcionalmente fecundos,

(1) (Madrid: Ediciones Cátedra, 1974.)
(2) Véase «Introducción a la historia del arte» (Madrid: Guadarrama, 1968).
(3) Página 17.

tanto desde el punto de vista humano como desde el cultural y artístico» (4); esta es una generalidad vaga que podría igualmente aplicarse a otros períodos históricos sin elucidarnos gran cosa su naturaleza íntima (porque además, ¿cómo es posible distinguir el punto de vista humano del cultural y artístico?); pero hubiera valido la pena que Carlo Rossi señalara de qué modo ciertos acontecimientos influyen en la alteración de la manera de sentir y valorar la vida y, por consiguiente, en la alteración de las manifestaciones culturales del siglo XVIII. El fenómeno más curioso y de transcendencia enorme en todas las manifestaciones del siglo XVIII es —y no lo tiene bastante en cuenta Carlo Rossi— el desplazamiento de la aristocracia como clase directiva por la burguesía ascendiente que la reemplaza; aunque durante mucho tiempo existe la tensión entre las formas de enjuiciar la vida de ambas clases, prevalecen los criterios burgueses; de este nuevo concepto de la existencia brota la obra de Moratín, animada de un robusto sentido común, llena de comprensión por la realidad inmediata y desdeñosa del ideal heroico, caballeresco-romántico irracional de la aristocracia.

No es bastante aseverar, como lo hace Carlo Rossi, que «La sociedad española que atrae la atención de Moratín es la clase burguesa» (5). Moratín, creemos nosotros, es por su idiosincrasia práctica-realista, su origen y sus simpatías un burgués; son también burguesas sus características distintivas: su ilustración, su liberalismo, su religiosidad anticlerical, su escepticismo discreto, u espíritu lúcido, agudo e irónico tan delicadamente urbano, su convicción en la supremacía de la razón y su amor por la realidad sólida e inmediata (es decir, su antirromanticismo), su aversión a todo oscurantismo. Aun si se objeta que la burguesía española nunca se identificó con la Ilustración lo bastante para abrazar sus metas, Moratín es en su obra el portavoz de esta burguesía; hubiera valido, pues, que Carlo Rossi sondeara más hondamente la relación de Moratín con la sociedad burguesa de su tiempo, relación de la que arranca hasta cierto punto su obra. Moratín —y esto tan esencial no parece comprenderlo Carlo Rossi— llevó la existencia de un jornalero literario (traductor, bibliotecario, etc.); y es el nuevo tipo de intelectual moderno desarraigado, carente de vínculos íntimos con una actitud crítica y escéptica respecto a tradiciones y convencionalismos, y que no puede y además no quiere influir en la realidad política y social.

Carlo Rossi estudia de manera más descriptiva que analítica el diario, el epistolario, los «Cuadernos» de viaje y la producción lírica de Moratín; el propósito de Carlo Rossi semeja ser el de exposición

(4) Página 9.
(5) Página 123.

e información del contenido de las mencionadas obras más que el de un examen analítico de las mismas con conclusiones críticas personales; parte, sin embargo, que se refiere a la actividad de Moratín como crítico y autor dramático, resulta desleída, acaso porque la importancia de Moratín estriba en gran medida en su visión del teatro español de su tiempo y es un aspecto esencial que requiere se profundice. No es suficiente, por ejemplo, decirnos que la estética teatral moratiniana exige verosimilitud y proporción y condena la intriga improbable y disparatada; hay que seguir por el camino que nos traza este concepto del teatro naturalista hasta descubrir la tensión que presenta con la visión desmesurada del romanticismo, que desborda tumultuosamente los cauces de la existencia cotidiana; de haberlo hecho así, Carlo Rossi no hubiera afirmado lo siguiente:

> El desenlace de *El viejo y la niña* es decididamente *romántico,* en cuanto que Moratín defiende resueltamente los derechos del individuo, que pretende actuar según las razones del sentimiento, en contra de la concepción y los caprichos de la colectividad; y también es *romántico* desde el momento en que frena los impulsos de ambos jóvenes y los separa de un modo definitivo (aun a pesar de la afrenta que recibe el viejo, que precisamente representa la arbitrariedad de la colectividad) (6).

El desenlace melancólico de *El viejo y la niña* es propio del sentimentalismo, que aparece en el drama burgués del siglo XVIII, perfectamente compatible con su racionalismo; pero la separación de los amantes en *El viejo* carece del atormentado patetismo romántico que señala Carlo Rossi. Estamos en un universo donde se dominan los sentimientos ante un deber ético porque la razón es siempre superior a la pasión, y los hombres son capaces de subyugar la parte instintiva de la naturaleza humana; ello lo ejemplariza el enamorado don Carlos en *El sí de las niñas,* al renunciar a Paquita por afecto y sentido de obligación moral a su tío. El galán enamorado no atropella, espada en mano, normas sociales y leyes: la rebelión no aparece por ninguna parte. El siglo XVIII domina al amor, le despoja de su salvaje inmediatez, de su dolorosa impulsividad; le hace refinado, divertido, dócil; no penetran en su recinto ráfagas de aire alucinado que convulsionan la existencia.

El viejo y la niña, como *El sí de las niñas,* plantea un tema muy siglo XVIII; no el del derecho al amor, sino el del derecho a la autonomía moral, el derecho de toda conciencia de no ser violentada, el derecho a la autenticidad de nuestro ser sin coacciones que fuercen como reacción defensiva, a la hipocresía, al enmascaramiento (7).

---

(6) Página 95. El subrayado de «romántico» es nuestro.
(7) Juan Luis Alborg, «Historia de la literatura española», III, p. 649.

Hay en Moratín un aspecto que no lo ha explorado Carlo Rossi y que se presta a un estudio sugestivo: la aparición por primera vez en el teatro español del concepto materialista y sociológico del hombre condicionado por su ambiente.—*MARIA EMBEITA (Sweet Briar College Sweet Briar, Va. 24955).*

KESSEL SCHWARTZ: *A New History of Spanish American Fiction:* Volumen I, *From Colonial Times to the Mexican Revolution and Beyond;* vol. II, *Social Concern, Universalism, and the New Novel* (Coral Gables, Florida: University of Miami Press, 1971, 1972). Vol. I: xii ± 436 páginas, 10 dólares USA; vol. II: x ± 445 pp., 10 dólares USA.

Son relativamente pocos los estudios generales de la novela hispanoamericana en su periplo histórico íntegro, desde sus orígenes hasta hoy. De ellos algunos han quedado ya decididamente atrasados, pues se escribieron en los años treinta o cuarenta (los de Pedro Henríquez Ureña, Hugo Barbagelata, M. Ceuto, A. del Saz y Arturo Torres-Ríoseco). Otros son claramente estudios introductorios breves, faltos de profundidad y necesariamente selectivos en los autores que tratan (así los de Alberto Zum Felde o el de Arturo Ulsar Pietri). Incluso el excelente estudio de Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana* (México, 1966) no deja de ser un trabajo introductorio que apenas toca los acontecimientos más recientes del «boom» hispanoamericano. Si de aquí pasamos a historias generales de la literatura en América hispana, el tratamiento de la novela ha de ser, por necesidad, más reducido y a veces incluso claramente incompleto, como ocurre en la historia de Angel Valbuena Briones. Sólo hay una obra que se le acerca en extensión, si no en calidad, a la que ahora vamos a reseñar. Es la de Luis Alberto Sánchez, *Proceso y contenido de la novela hispanoamericana* (Madrid, Gredos, 1953, 630 pp.). Por su parte, la obra de Schwartz supone un esfuerzo máximo de llevar a cabo un estudio sistemático, completo y exhaustivo de la narrativa de Hispanoamérica. Aunque, como toda obra humana, tiene sus defectos, su esfuerzo se ve coronado por el éxito. Su estudio no tiene otro que se le pueda igualar en extensión, profundidad y rigor crítico.

El primer problema con que se enfrentó Schwartz fue el de la organización de su libro. No era fácil. Entre el dilema de elegir una organización generacional o una por tendencias literarias, prefirió la se-

gunda posibilidad. Indudablemente la agrupación generacional hubiese reunido autores «contemporáneos» con tendencias muy diversas e incluso opuestas, pero no «coetáneos» (según los conceptos orteguianos). Aún así la agrupación por tendencias participa de varias a la vez en su carrera literaria y aun en una sola obra. Sea lo que fuera, Schwartz estudia en su primer volumen la época colonial, el costumbrismo, el romanticismo, el realismo, el naturalismo, el criollismo y la novela de la revolución mejicana. Hasta aquí muy bien. Estos son conceptos que responden a movimientos ampliamente difundidos en Occidente. Pero en el segundo volumen la división queda más imprecisa; aunque este volumen tiene seis capítulos, éstos quedan agrupados bajo dos títulos tan sólo: «Public Service Literature» y «The New Novel» Esta queda tratada en 250 páginas, más de las dos terceras partes del libro; ante la dificultad de encontrar una división más apropiada para esta «nueva novela» ha optado por clasificar a los autores por países, lo cual no es del todo desatinado. Un solo comentario negativo debemos hacer sobre esta organización de conjunto: la lectura se haría más fácil y agradable si Schwartz hubiese hecho más capítulos y éstos más breves. En vez de agrupar el realismo, naturalismo y modernismo en un capítulo de setenta páginas, bien podía haberlo dividido en tres más breves.

Mas pasemos ya a su tratamiento del tema en sí. Schwartz es detallado, meticuloso, metódico, yo diría incluso «científico» en su estudio. No le fallan las fechas de los autores y de publicación de las obras (cosa que tantos críticos españoles descuidan frecuentemente, dejando a veces perplejo al lector que busca puntos de referencia temporal orientadores). Es a la vez exhaustivo y enfático: exhaustivo porque incluye numerosos autores secundarios y de tercera línea que no se podrían encontrar en otros estudios; enfático porque sabe destacar y dar su verdadero relieve a los autores realmente importantes no sólo por la extensión que les dedica, sino por el énfasis con que resalta su creación novelística. Cierto que no siempre ocurre esto y que no todos estarían de acuerdo con su criterio en algunos casos. Por ejemplo, mientras que Fernando Alegría, en su estudio, destaca el papel de Sarmiento y el valor novelístico de la segunda parte de *Facundo,* Schwartz lo pasa de largo. Pero en conjunto este crítico tiene un sentido muy agudo y justo de la proporción.

La organización interna de cada capítulo revela una mente clara, un conocimiento en extensión y en profundidad de la materia y una gran capacidad de sistematización de materiales amplísimos. Analiza las características generales de cada grupo o tendencia; establece relaciones precisas. Tiene en cuenta las múltiples implicaciones de

los materiales novelísticos: estilo, personajes, credibilidad de los materiales novelados, implicaciones históricas y sociales, valor local o universalista, etc. Júzguese de ello por su precisa caracterización de la que llama la «nueva novela», aquella que ha surgido a partir, más o menos, de 1940: «Although variations, of an older realism, and *criollismo* also continued, the novels that have caused the greatest critical excitement, especially in the 1950s. and 1960s., are those which with the mythological, allegorical, introspective, surrealistic, and existentialist aspects of life, employing in the process a whole range of twentieth-century techniques such as interior monologue of various kinds, dream sequences, flashbacks, objectivism, and temporal experimentation. In some cases the old *criollista* tendencies were modified to define natural man in his universal rather than in his local aspects; but social realism, influenced by Mexican painting and Italian cinema and a host of related artistic directions, continued to examine man as part of his chaotic social framework» (p. 96).

Una vez caracterizado el grupo o movimiento, pasa a estudiar los representantes del mismo. Un método riguroso le guía en todo: unos comentarios generales y luego un estudio sistemático de cada novela o de las más representativas del autor. De éstas nos hace un resumen del argumento, estudiando a la vez los personajes centrales. Hace uso amplio de la cita, quizá en ocasiones un poco exagerado. Cita en español o en inglés según el original. Las referencias bibliográficas propiamente tales vienen al final de cada volumen. Conoce bien a otros críticos y les da el crédito debido.

Sin embargo, debería haber establecido una red más amplia de relaciones y comparaciones de unos novelistas con otros, de unas obras con otras. Ha preferido dejar esto para el lector que, en definitiva, puede establecer estas relaciones por sí mismo, pues los materiales están aquí en el libro. En un plano relacionado con éste, tiene más éxito Schwartz. Este parece ser un crítico que conoce bien la novela europea y la de los Estados Unidos. A lo largo de su estudio va analizando el impacto que el realismo y naturalismo francés de Balzac, Flaubert y Zola, la novela rusa, alemana, italiana y española (Galdós y Baroja especialmente) tuvieron en la América de habla hispana. En el siglo XX este impacto vino de Virginia Woolf, James Joyce, Franz Kafka, Graham Greene y de los novelistas norteamericanos particularmente Faulkner y Hemingway.

Ante la imposibilidad de analizar paso a paso toda esta obra, haremos algunos comentarios más concretos sobre su estudio de la «nueva novela». Tan pronto como vamos entrando en estos capítulos vamos viendo que nuestras perspectivas y horizontes se abren. Schwartz nos

hace salir de un repertorio más bien limitado de novelistas que nos eran familiares y que sin duda él comenta con amplitud y acierto (Asturias, Borges, García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, Fuentes, Rulfo, Carpentier) para llevarnos al estudio de la obra esencial de Eduardo Mallea, Jorge Icaza, José de la Cuadra, Ernesto Sábato, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima, Arturo Uslar Pietri, Teresa de la Parra, José María Arguedas, Juan Carlos Onetti, Agustín Yáñez, Juan José Arreola y otros muchos, que también forman parte del tan discutido «boom» latinoamericano y merecen toda nuestra atención y estudio. Lo cual no quiere decir que los pretendamos poner a la misma altura a todos ellos ni que todos sean igualmente geniales. Más bien, nos viene a decir Schwartz que no debemos reducirnos a leer o comentar unas cuantas figuras en voga (sean o no sean realmente geniales), que también debemos dedicarnos al estudio de los segundos. Todos contribuyen a la creación de ese amplio y valioso cuerpo literario novelístico que se está produciendo hoy día en el continente hispanoamericano.

Unas cuantas notas finales pueden completar nuestra opinión del libro. Schwartz ha incorporado todo el aparato crítico más estricto a su obra. Las notas vienen todas seguidas al final y no al pie de página (procedimiento más extendido hoy en los Estados Unidos que el otro). Uno de los elementos que hacen de la obra un manual valiosísimo son las bibliografías que completan cada volumen. Nada menos que 110 páginas de referencias bibliográficas (vol. 5, pp. 353-412; vol. II, páginas 365-417) ofrecen al estudioso una de las informaciones más amplias y selectas de que puede disponer. Estas páginas contienen en cada volumen una sección general sobre la novela hispanoamericana en su conjunto y a continuación amplias bibliografías por países y dentro de cada país por autores. Se incluyen libros, folletos y artículos de revistas, pero en general no reseñas de libros.

Pocos puntos negativos se le pueden dar al profesor Schwartz. Pero sí hay algunos. Ya hemos señalado la excesiva extensión de los capítulos. Se impondrían muchas más divisiones de las que ha hecho. Pero en otro orden hay hechos curiosos sobre el estilo y lengua de Schwartz. Aunque suponemos que su lengua nativa es el inglés, se ven, en algunos casos, curiosas influencias del español como en su uso de «treats of» con el sentido de «trata de». Más censurable es quizá su uso de términos españoles en inglés (como «costumbrismo», «criollismo», «reformismo», «ambiente», «pueblo»...). Son términos que tienen su adecuado equivalente en inglés y que no añadían nada al ser usados en español. Aún así, todos éstos son fallos muy secundarios que no afectan al contenido y calidad de la obra en sí. En su

conjunto, esta historia es la más amplia, sistemática y rigurosamente crítica de la novela hispanoamericana que conocemos. Sería innecesario añadir que no existe otra obra similar en lengua inglesa. Bien merecería incluso ser traducida al español para aquellos que no puedan leerla en inglés.

Antes de terminar quisiera añadir una palabra más sobre el autor y otro de sus libros recientes. Aunque no conozco al profesor Schwartz ni sus actividades, parece ser muy extremadamente dinámico en el campo de los estudios hispánicos. Hace ya cuatro años le publicaron otro libro en la misma editorial —Miami University Press— dentro de la colección «Hispanic-American Studies» (núm. 23), titulado *The Meaning of Existence in Hispanic Literature.* Consiste en una colección de ensayos ya aparecidos anteriormente en diversas revistas (particularmente *Hispania)* en torno a varios poetas, novelistas, ensayistas y dramaturgos españoles e hispanoamericanos: Machado, García Lorca, Aleixandre, Sender, Benavente, Casona, Buero Vallejo, Sastre, Ortega y Gasset, además de otros muchos, son objeto de varios estudios especializados, en los que Schwartz usa el mismo rigor crítico a que ya hemos aludido antes. Una amplia introducción de treinta páginas sirve de presentación y de elemento aleatorio de estos ensayos, excelentes cada uno de por sí, pero disconexos en su conjunto. Los esfuerzos del profesor Schwartz merecen nuestro aprecio y sus logros hasta el momento nuestra admiración.—*ANGEL CAPELLAN GONZALO (Hunter College of the City University of NEW YORK).*

EL DANDYSMO *

Así, con *y*, queda mejor, más dandy. Así lo ha adoptado Luis Antonio de Villena, el inteligente prologuista a los tres textos clave del dandysmo decimonónico.

En sus páginas introductorias (desvergonzadamente empañadas por un sinfín de irrespetuosas erratas) esboza Villena lo que fue, es y será el fenómeno del dandysmo, y lo hace desde dentro, como quien se compromete con una estética, decidido a que aquello que estudia obtenga un eco y resuene en la caja de su vida, resuelto a que un estudio

---

* «El dandysmo. Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurebilly (sic)», Ed. Felmar, «La Fontana Literaria», Madrid, 1974, 260 páginas.

planteado en superficie devenga audaz expedición espeleológica hacia el interior de sí mismo.

Es por eso por lo que importa un prólogo de un libro, por lo que alcanza significación paralela a las de los textos «sagrados» que acompaña. Por ello es por lo que este *Dandysmo* con virulenta errata en la poco elegante cubierta («d'Aurebilly» por «d'Aurevilly») merece toda la atención del lector avezado, pues no significa tan sólo la reedición de unos textos fácilmente asequibles bajo cualquier otra portada, sino el compromiso de un colector (que es, además, traductor de la zona del volumen correspondiente a Baudelaire) que trasciende su oficio para asumir el triste y glorioso empleo de intérprete interno del fenómeno cuyas manifestaciones literarias ha agrupado.

De los textos, poco hay que decir. *De la vida elegante,* de Balzac, y *El dandysmo,* de Barbey, se ofrecen al lector español en la versión que hace unos años publicara la editorial Afrodisio **Aguado. Balzac,** que era tan poco parecido a un dandy como Tersites a Alejandro, sublimaría quizá su pertinaz inelegancia, oponiéndola a su propia glosa de la elegancia perfecta. No creo que en su subconsciente hormiguease un Brummell frustrado. Balzac narraba y racionalizaba todo aquello que se ofrecía ante sus ojos (siempre me he preguntado de dónde sacaba el tiempo necesario para ver cosas que narrar y racionalizar, dado su horario de trabajo), y el fenómeno dandy flotaba en el ambiente europeo de su época: todavía envenenaba (o purificaba) la atmósfera aquel Brighton absurdo y *kitsch* del Regente y los desplantes de su *beau.* Pienso que no hay que complacerse en buscar otro sentido diverso del literal (y menos aún si enarbolamos la *Jolly Roger* del psicoanálisis) en el acercamiento de un individuo como Honorato al tema del dandysmo. El no se encontraría tan mal bajo el panículo adiposo y los incontrolados impulsos burgueses. Al menos, supo del acíbar de Amor, y ello en innumerables ocasiones. En lo que se refiere al atroz realismo de su literatura, piénsese en su descargo que era una enfermedad endémica en el mundo que le tocó habitar: pecó, pero debemos perdonarle. Muchos de los aforismos contenidos en su *Tratado de la vida elegante* tienen hoy la vigencia que tenían cuando se redactaron, en torno a 1830.

Barbey d'Aurevilly —el Valle-Inclán de los franceses— siente, al contrario que Balzac, el dandysmo como algo propio. En *La cortina carmesí,* de *Les Diaboliques,* delinea la figura del dandy por antonomasia en la persona del vizconde de Brassard, uno de sus disfraces en el mundo de la ficción. En 1844 publica su *Du dandysme et de Georges Brumell,* su obra capital sobre el tema y un luminoso texto de amenísi-

ma lectura. Aristócrata y monárquico, Julio Barbey d'Aurevilly jugó la hermosa baza del dandysmo «tradicional».

En Baudelaire, el dandysmo deviene ética de sí mismo. Etica de una estética depravada, moral de un sueño enfermo, pero armonioso. Con Baudelaire el dandysmo adquiere un aire metafísico. Cruzado con el *maudit,* el dandy baudelairiano es más amargo que los precedentes. Es como si Brummell, de repente, se convirtiese en personaje de las obras de Sade sin dejar de ser Brummell. Postura, gesto, tipo, manera, pero también crepúsculo, desesperanza y soledad. Villena lo ha dejado escrito (pág. 50) en líneas insustituibles: «Un ser que sufre, que se derrota bajo su brillo, aunque sepa hacer de su dolor una caligrafía de arte. Un ser insatisfecho. A pesar del desdén de sus palabras. Metáfora, discurso, máscara, sólo se salva en ese fulgor y en ese fulgor se derrota. Sombra y luz. Adoración y hastío. Tal es el dandy. Porque es bien cierto (enajenado, brillante, déspota, egocéntrico, rebelde), es bien cierto, que ningún dandy es feliz.»

La idea-base que Villena desarrolla en su prólogo no cabe duda de que es la inherencia del dandysmo a un tipo de hombre en general, sin limitaciones tópicas ni temporales. La idea no puede ser más sugestiva. Si la aceptamos como punto de partida, todo un mundo de invención nos otorgará sus favores, inmejorable *sparring* de nuestra fantasía: nos estará permitido imaginar *ab ovo* toda una dinastía de dandys, y nadie nos tildará de insensatos.

A Villena, lógicamente, hubo de tentarle su idea, y se refirió en el apartado «Un esbozo histórico» a ciertas figuras aisladas que, según él, constituirían hitos o jalones en la historia del dandysmo. El Alcibíades de Plutarco, por caso, es desde luego un dandy, lo mismo que el Catilina de Salustio. No olvidemos al extravagante Filipo el Arabe, emperador de Roma, ni al inevitable Juan de Tassis, conde de Villamediana. Quizá la historia del dandysmo —su objetividad y su ciencia— no dependa sino de la imaginación de quien la traza. Pero eso ocurre en todas las historias, quiéralo o no el método dialéctico. Me gustaría dirigir desde aquí al sabio e imaginativo Villena un ruego, o tal vez una sugerencia: ¿Por qué no se decide a acometer por extenso tan fantástica empresa, y nos ofrece en uno o varios volúmenes lo que bien podría llamarse *Una fabulación diacrónica del dandysmo?* Semejante estudio sería a todas luces bien recibido.

De cualquier forma, su «Introducción» presente es ya un texto notable, rico de expresión y amplio de contenido, inspirado, comprensivo e inteligente. Sobre *El dandysmo* acaba de aparecer en librerías un libro paralelo al que nos ocupa, prologado por S. Clotas. En él se incluyen los mismos textos de Balzac, Baudelaire y Barbey, pero el prólo-

go es sensiblemente más breve y, por tanto, menos ilustrativo. Parece que ha llegado con fuerza a nuestros pagos la rebeldía estética del dandy.

El dandysmo, fenómeno curioso y muy *à la mode,* no deja de ser un estupendo síntoma de decadencia, que es lo propio en esta sociedad occidental de la segunda mitad del siglo XX. A mí se me antoja una excusa admirable para dar rienda suelta a la imaginación y rescatar de la caverna platónica a todos aquellos arquetipos que nos sean simpáticos, o que contribuyan a hacer más cómoda —más bella— nuestra existencia. Unos fabulan héroes. Otros construyen espléndidos palacios de ficción para albergar a espléndidas mujeres. Otros, en fin, fabrican dandys. Lo que hay que procurar es la desenvoltura en el manejo de cada lenguaje y, por favor, no confundir el secular silencio del oráculo con una voz bien modulada. El dandy, sí, ¡qué vivo está, qué divertido es! Su talante conlleva el riesgo y el prestigio de toda aventura.

Interceder por el dandysmo me parece una buena acción. Por todo ello, se me ha hecho agradable la lectura del libro colectivo que nos ocupa, donde Balzac, Villena, Baudelaire y Barbey nos hablan de la magia cortés de sus ademanes con palabras mágicas y corteses.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 38. MADRID-1).*

ISABEL MERCEDES CID DE SIRGADO: *Afrancesados y neoclásicos.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid.

Este libro lleva un subtítulo: «Afrancesados y neoclásicos (su deslinde en el teatro español del siglo XVIII)». Se trata, pues, de deslindar y distinguir dos corrientes que aún entre las personas cultas suelen confundirse y que se producen ambas en España en el siglo XVIII.

La autora pretende y consigue puntualizar algunos errores de la crítica, especialmente extranjera, que solamente reconocen influjo de los clásicos griegos y latinos (la *Poética,* de Aristóteles, y el *Arte Poética,* de Horacio), en Italia, Francia e Inglaterra; y niegan que se diese tal influjo en España, Portugal y Alemania. Para deshacer este error, la autora ha de remontarse primero a los siglos XVI y XVII, aunque ya se encuentren vestigios y elementos de clasicismo en Alfonso X el Sabio y el Arcipreste de Hita y aun otros muchos autores y obras que no se citan, como *La Celestina.* Al contrario, quizá aquí se interpretó mejor el profundo sentido de ambos tratados porque,

como dice la autora: «Ninguno de los dos tratadistas tuvo la intención de sentar reglas inflexibles», como era de esperar de su claro talento y comprensión de lo que es el Arte. Ya Horacio en su *Epístola* ad Pisones proclama que la libertad y la audacia son prerrogativa de poetas y pintores: *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.* Y de esta libertad horaciana usaron ampliamente Calderón, Tirso, Lope de Vega y todos los grandes clásicos españoles.

Empieza el libro con la exposición de algunas ideas del Estagirita en su *Poética,* citado según la traducción española del siglo XVIII hecha por Joseph Goya Muniain, que, aunque interprete a su manera algunos términos del original griego, le es fiel en las ideas esenciales. Después se examina brevemente el *Arte Poética,* de Horario, y a continuación los comentarios italianos de Minturno, Escalígero y Castelvetro, en los cuales ya se añaden nuevos preceptos que no se encuentran en Aristóteles, como el de las famosas tres unidades. Seguidamente se recorren los comentaristas españoles de los siglos XVI y XVII, que fueron insignes y numerosos, como Páez de Castro, Vicente Mariner, Alonso Ordóñez, Pedro Mártir Rizo, etc. Como se ve, no tienen fundamento alguno las afirmaciones de Spingarn, Saintsbury y Vernon Hall, que suponen gratuitamente que no hubo en España conocimiento y estudio de los clásicos. Más bien diríamos que nuestros clásicos entendieron lo que hay de esencial y permanente en la doctrina horaciano-aristotélica y no incurrieron en el yerro que señala la autora en la página 291: «Cómo los textos originales clásicos fueron confundidos, refundidos, añadidos y a veces mal interpretados por las mismas autoridades renacentistas, que tomaron sobre ellas mismas la labor no sólo de redescubrir a Aristóteles y a Horario, sino de elevarlos al pedestal de oráculos.»

Después de un breve recorrido por el neoclasicismo francés, la autora estudia detenidamente la *Poética,* de Luzan, analizando sus dos ediciones: la de 1728 y la de 1789, entre las cuales hay profundas divergencias ideológicas, que minuciosamente se estudian. Algunas de las teorías de Luzan no pueden menos de chocarnos como cuando insiste pesadamente en la *utilidad* de la poesía, como si la perfecta inutilidad del arte puro no fuese su más inequívoco signo de grandeza. Pero esto más que a él habría que atribuirlo al ambiente prosaico y pedestre de su época. De todas formas, del análisis de Isabel Mercedes Cid se deduce claramente que en Luzan no hubo afrancesamiento, sino propia y original personalidad, dentro de la indudable inspiración italiana de Muratori.

Aunque el principal estudio de la autora se centra en Luzan, examina brevemente otros tratadistas extranjeros, Batteux y Blair, y espa-

ñoles, como Quintana y Martínez de la Rosa. Arrieta, traductor español de la obra de Batteux, rectifica agudamente muchos juicios anteriores sobre el teatro español del siglo XVII. Lo considera en aquel momento (el siglo XVIII) «la mina más fecunda de nuevas ideas» de la cual se aprovechan y con la cual se enriquecen los países que más lo detractan.

La obra de Isabel Mercedes Cid puntualiza muchas ideas vagas y confusas sobre el neoclasicismo y afrancesamiento español en el siglo XVIII. Demuestra claramente que «no hubo sistemática comunicación entre Francia y España hasta muy adentrado el siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad» (p. 223). Los elementos afrancesados lo son, en general, más de forma que de fondo, y 1763 es «la fecha que, aproximadamente, coincide con el influjo directo y continuo de las ideas francesas en la península» (p. 238), que, por otra parte, se ciñe a las clases altas e intelectuales, y aun esto en cuanto a la forma y no los temas, que son siempre genuinamente españoles. Como dice la autora, «la lista de obras que por refundición de temas del Siglo de Oro, o por tradición histórica legendaria española, se escribe durante el neoclasicismo hispano sería interminable». Queda así ceñido a sus estrictos límites el afrancesamiento español del siglo XVIII, que, a primera vista, parece mucho menor del que ejerció Francia en la época radiante de su historia sobre el resto de Europa.—*JAIME DE ECHANOVE GUZMAN.*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

MARUXA VILALTA: *El otro día, la muerte».* Serie el Volador. Joaquín Mortiz. México, 1974.

Nos encontramos ante la obra de lo que podría constituir el surgimiento de una nueva generación de narradores hispanoamericanos. *El otro día, la muerte,* nos muestra en su autora el dominio de unos materiales narrativos dúctiles a sus deseos por introducir al lector en un mundo de imágenes cambiantes y en las que por un hilo conductor de narración de una clara naturaleza surrealista nos va conduciendo por una serie de situaciones de aparente irrealidad hasta hacernos desembocar en una dimensión en que los hechos cotidianos, sin abandonar la doble vertiente de su realidad cifrada, conforman un acontecer

narrativo que nos enfrenta a una trama de símbolos en que la muerte adquiere personificación sustentadora del hecho vital.

La raíz surrealista no es sino el medio que le permite a Maruxa Vilalta ir cercando la realidad hasta que ésta se nos llegue a convertir en hecho ineludible, tan ineludible como el significado de la muerte misma. La muerte no abandona en los relatos de Maruxa Vilalta el sentido de símbolo con que ella entremezcla realidad y ficción, pero tampoco deja de ser un medio de la expresión vital.

El libro lo componen un prólogo y cuatro relatos: «Diálogo del Narrador, la Muerte y su Invitado», «Romance de la Muerte de agua», «Aventura con la Muerte de fuego» y «Morir temprano, mientras comulga el general». Un espectro de dualidad es la constante que cruza estos relatos; de ella surge la presencia de los personajes que se mueven en una atmósfera intemporal. Por momentos, al leer el libro, nos parece estar ante unos relatos pertenecientes a algún escritor inscrito dentro de la narrativa del cuento victoriano. Mezclados con referencias que nos sitúan en el presente nos vemos de pronto sumidos en el brumoso contorno de la novela gótica. «De manera que llamó al castillo: arregló una cita por teléfono. Ella, para conquistarlo, se pretendió joven y entre sus gasas negras dejó que asomara una roja sangre. En el cuello blanco se clavó un murciélago recién nacido, aún vivo y palpitante.»

De lo que no cabe duda al leer este libro de Vilalta es su hábil manejo de realidad e irrealidad, su sentido de la mesura narrativa que le permite llegar a resultados de un claro valor literario y sin que éste se vea disminuido por los elementos barrocos que utiliza en el contexto de sus relatos, y que, por el contrario, contribuyen a jugar un papel importante en su mancomunión con los otros, los debidos a la realidad cotidianas.—*G. P.*

MERCEDES REIN: *Cortazar y Carpentier*. Colección Esta América. Ediciones de Crisis. Buenos Aires, 1974.

Transferir a un orden de exploración valorativa la realidad textual que se encuentra inmersa en la obra de estos dos creadores es, debido a sus aportes fundamentales y al concepto narrativo de la nueva literatura en lengua castellana, una labor que de por sí compromete a una verdadera toma de conciencia de los factores que han

condicionado la aparición de lo que se podría definir como una nueva conciencia estética del escritor. El hecho de que estos dos autores pertenezcan a un ámbito geográfico común desde el punto de vista continental, nos enfrenta a una doble interpretación, tal vez diferenciada en una matización de índole expresiva, pero de ninguna manera por completo divorciada de un enraizamiento al carácter esencial que ha conformado la nueva narrativa sudamericana, es decir, la toma de conciencia por convertir la creación literaria en una naturaleza menos híbrida y subyugada a los modelos generados fuera de la realidad condicionante del escritor enfrentado a su auténtico mundo vital.

Este libro de Mercedes Rein, al abordar el estudio de la obra de Cortazar y Carpentier, nos viene a poner de manifiesto la existencia de una actitud común que, a pesar de planteamientos creadores aparentemente dispares, se halla en el trasfondo de la obra de estos dos escritores. Hay en la obra de Cortazar y Carpentier más puntos de contacto de los que el conocimiento superficial de sus obras podría entregarnos. En ella la experiencia narrativa encuentra su anclaje en personajes traductores de un tipo de vivencia que obedece a la búsqueda de una integridad que sirva de referencia vitalizadora y al mismo tiempo capaz de constituirse dinámica de unos cambios no solamente circunscritos a la naturaleza anímica de unos seres, sino a la realidad de un mundo circundante que los ha marcado, confiriéndoles una determinada visión de los hechos en los que se encuentran y que por la propia intensidad de sus circunstancias conllevan la carga de tensiones capaces de convertirse en discurso narrativo.

El mérito de este estudio de la escritora uruguaya, de una amplia y conocida labor como crítico de la literatura hispanoamericana, es la búsqueda de una suma de características definidoras de la personalidad expresiva y vital de estos dos escritores. Los medios que Mercedes Rein utiliza para su trabajo son, y aquí reside su interés, los de una amplitud de lo estrictamente literario proyectando su indagación a los significados sociales que se hallan en la obra de Cortazar y Carpentier. El estudio más exhaustivo es el destinado a objetivar la obra de Cortazar, esto dicho sin desmerecimiento del estudio más breve, pero igualmente lúcido, dedicado al estudio de Alejo Carpentier.—*G. P.*

LITERATURA Y PRAXIS EN AMERICA LATINA. Monte Avila Editores C. A. México, 1975.

Un conjunto de seis trabajos debido a otros tantos críticos dan cuerpo a este volumen de indudable importancia para un mayor entendimiento y conocimiento real del papel que la literatura y el creador juegan dentro del contexto social y político del medio cultural latinoamericano. El origen de estos trabajos lo constituyó el coloquio organizado por el *Seminario de Romanística* de la Universidad de Bon. El objetivo del congreso: «tratar de esclarecer los mecanismos de funcionamiento de la literatura en el seno de la sociedad latinoamericana» traduce el interés que tiene la creación literaria en un sector social profundamente conmovido en todos sus estratos. Esto obligó a que las intervenciones de los participantes en este congreso tuvieran una gran variedad de interpretaciones del problema que les reunía, lo cual debido a su propia naturaleza y al sitio —el continente europeo marginado de la problemática geografía— en que se trataba de dilucidar nos permite la comparación de una serie de opiniones, algunas de las cuales si no nos traducen la raíz verdadera del problema en que se puede encontrar inmerso al hecho creador en el continente latinoamericano, nos permiten conocer la realidad contradictoria que surge entre literatura y praxis en un contexto social en que el hecho político adquiere cada día una más nítida preponderancia dentro del ámbito de la creación, y no solamente en el plano literario, sino en todas sus innumerables vertientes.

Avalan este volumen las firmas que lo componen y los trabajos numerosos que cada uno de sus autores ha realizado en el campo de la investigación literaria. En esta oportunidad los nombres corresponden a Fernando Alegría, Noé Jitrik, Rafael Gutiérrez, Grirardot, Marta Traba y Angel Rama. Aparte de los de los ensayistas aquí citados, en la introducción se nos aclara que en este coloquio participaron otros nombres, entre los que se menciona al cubano José Antonio Portuondo, al profesor peruano Alberto Escobar, el escritor argentino David Viñas, el filósofo peruano Li Carrillo y el del narrador colombiano Clemente Airó. No se especifican las razones que han existido para que sus intervenciones no contaran en el presente libro, pero las intuimos justificadas por razones de importancia.

Desde luego, el material crítico que se reúne en este volumen, por su indudable importancia, sería materia de un más pormenorizado estudio, ya que en todas las intervenciones existe una voluntad de esclarecimiento del proceso creador, que si bien puede estar cir-

cunscrito en esta ocasión al continente sudamericano, no por ello deja de proyectarse en un plano más amplio de la creación literaria y su compromiso con el desarrollo histórico y social de la sociedad contemporánea.—*G. P.*

ISAAC GOLDEMBERG y JOSE KOZER: *De Chepen a la Habana.* Editorial Bayú-Menoráh. Nueva York.

Un profundo y dolorido desarraigo, un amargo saldo de irrecuperables pérdidas atraviesan los poemas que componen este libro, debido a dos poetas que podríamos inscribir en la más reciente generación sudamericana. Una serie de consecuencias vitales se entrecruzan y unen estos poemas; dos voces diferentes, pero profundamente mancomunadas en la búsqueda de una expresión poética, que por caminos diferentes se encuentran en el hallazgo que define y otorga autonomía a cada uno. Podríamos decir que lo que más les une es su común origen judío, pero esto sería hilar demasiado fácil en la explicación de esa atmósfera que indaga una originaria configuración y que es como la dinámica que moviliza el sentido de aprehensión de una realidad que parece escaparse para dejar como remanente sólo el valor de su propio contenido poético. Lo que sí podríamos apuntar como lazo de unión es una desolación heredada, común a todo individuo inmerso en el exilio, un exilio que ha habitado la infancia y que ha sido vivido por un continuo recordar ajeno; los padres de ambos poetas son seres que girarán siempre los poemas con la carga del sueño y la añoranza de unas ciudades que se resisten a convertirse en pasado, pero que tampoco tienen la dureza y la agresividad del presente, la cual es examinada por estos dos poetas.

En los poemas de Goldemberg la tragedia despierta un tono de lenta rutina, desolada y tensa que se busca entre dos mundos, que palpa indagando en los pequeños detalles, en lo cotidiano, en el origen de un presente que solamente muestra su perfil; la pulpa agria de la ansiedad:

Padre:
qué lejos vas quedando en mí
como cuando decías vámonos a casa
después de largos sábados de candelabros.
Por tu rostro ha caminado el desierto
y mi madre duerme
con el oído atento a una queja.

En los poemas de Isaac Goldemberg los elementos poéticos se nos muestran apacibles: un curso que recorre sus riberas y en cuya tranquila, diríamos hasta suave superficie que refleja los hechos cotidianos de una vida, no podemos dejar de presentir la existencia de una oculta corriente de profunda expresividad poética.

En los poemas de José Kozer puede que, como hemos dicho antes, estén similares raíces conformadoras de imantación poética, semejantes hechos circunstanciales, pero se diferencia de Goldemberg en la carga de denuncia directa que adquiere su poesía. En ella el condicionante de un exilio personal que se suma a otro, recibido como dolorosa experiencia heredada, hace que los poemas de Kozer aumenten en una búsqueda de tensión textual, se hagan directos, violentando su propia realidad y la realidad de circunstancia de su desgajamiento de la raíz más auténtica y palpable, la que se halla en el lugar de infancia, y a la que regresa en la mayoría de sus poemas. Cuba, para este poeta actual de Cuba —la redundancia no es gratuita—, es un continuo cuestionarse lo esencial de su realidad de trasplantado, de marginado, que con el tiempo ha ido adquiriendo su verdadera y auténtica dimensión:

Mi patria es Cuba también,
desde que en 1927 emigrara mi padre el polaco,
pusiera su óbolo de sangre en noches clandestinas de marxismo,
una sastrería en la calle Villegas.
Yo también, mambises, capitanes, dictadores,
nací aledaño a un corrupto prostíbulo,
se me aguaron los ojos con Martí,
puse la esperanza en las montañas.
Hoy acepto los trastornos de la historia.
Quemo los puentes, voy de Cuba a Cuba.

La procura por llegar a una dimensión expresiva que sea espejo fiel, dúctil material capaz de traducir toda esa carga de amplio espectro emocional que late en la poesía de José Kozer, se hace comunicación y dolorido entorno.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 8, 3.º. MADRID-16).*