Sección bibliográfica

SUICIDIO Y DIFERENCIA *

Para Paul Valéry «el suicidio siempre es la ausencia de los otros», y casi al final de su libro Tijeras concluye que «debemos hablar de *los* suicidios y no *del* suicidio» (p. 277). Precisamente éste es el punto de partida del excelente, minucioso y hasta apasionante (para quien goza, en mayor o menor grado, de una vocación suicida) libro que comento: el «estupor» reside en el hecho de que el suicidio no puede reducirse a estadísticas o generalizaciones más o menos «comprensivas», pero simplificadoras. Tampoco el determinismo político o social es causa suficiente, ya que ni el capitalismo lo evita ni el socialismo de cualquier rostro lo supera. Hablar de los suicidios permite abarcar la diversidad de casos y de causas que los motivan: algunas evidentes, otras más o menos hipotéticas. Por otra parte —y valga la paradoja—, la referencia plural es la más adecuada para captar coincidencias o, al menos, la certeza de una constante: esa que transita de la «ausencia de los otros», en Valéry, a «la indiferencia del mundo / que es sordo y es mudo», en el tango *Yira, yira,* de Enrique Santos Discépolo.

El libro de Tijeras abarca una revisión de los «pormenores» de la estadística, así como de los clásicos de la «literatura suicidológica». Después de estos dos capítulos que sirven de introducción al tema, a través de síntesis e inquietudes e interrogantes sobre el mismo, continúan los dos ejes entre ilustrativos y amplificadores de la diversa realidad del suicidio: un *esquema histórico,* que incluye los casos míticos (Egeo, Dido, Orfeo) el fenómeno suicida y su teorización entre los filósofos de la antigüedad, en la Edad Media y Moderna; un *esquema sociológico,* que se detiene en la descripción y caracterización de suicidas históricos, englobados como «revolucionarios, políticos y

* Eduardo Tijeras: *El estupor del suicidio.* Edit. Latina, Madrid, 1980, 310 pp.

militares», científicos, artistas, toreros y deportistas, «financieros y empresarios, estafadores y asesinos», «deudos de la celebridad». Lo enunciado hasta ahora, que constituye la primera parte del libro, se cierra con un capítulo sobre «otros aspectos generalizados del suicidio», donde se registran los suicidios motivados por ruina económica, hambre, miedo, exilio; los suicidios en masa, regidos por el fanatismo como en el caso del Templo del Pueblo; y, por fin, curiosas alusiones a la influencia eléctrica de la atmósfera en el psiquismo o al aumento del índice de suicidios en noches de luna llena.

La segunda parte está ocupada casi totalmente por el problema del suicidio del *escritor contemporáneo* designación que toma como punto de partida la Revolución Francesa. A pesar de todo, aunque escapa a ese plan, pero sirve de antecedente y «símbolo del destino aciago que la sociedad reservaba al poeta puro», Tijeras incluye el caso de Thomas Chatterton, que se suicidó a los dieciocho años, en 1770.

En una larga lista de escritores aparecen Carolina de Günderode, Kleist, Larra, Nerval, Castelo Branco, Asunción Silva, Emilio Salgari, Georg Trakl, Felipe Trigo, Esenin, Maiakovski, Raymond Roussel, Walter Benjamin, Virginia Woolf, Antonin Artaud, Cesare Pavese, José María Arguedas, Paul Celan, Yukio Mishima, Alejandra Pizarnik, Ulrike Meinhof, Nikos Poulantzas, etc. Hay una especial referencia a los rioplatenses, sobre todo por la proximidad cronológica, coincidente con la «Década infame» en Argentina: Horacio Quiroga (1937), Leopoldo Lugones (1938) y Alfonsina Storni (1938).

La obra de Tijeras se cierra con un *Epílogo* y una *Recapitulación sobre España,* así como una *Fraseología del suicidio,* que sirve como aproximada síntesis de distintos pensamientos y enfoques del fenómeno. Importante la «recapitulación», porque permite denunciar el enorme peso de la censura y reflejar los alcances del tabú del suicidio bajo un régimen totalitario como el franquismo: «¿Cómo aceptar que los ciudadanos se quiten la vida con desprecio de todos los valores en un sistema político que se consideraba a sí mismo la "reserva espiritual" de Europa?» (p. 274). Implícito y complementario de este tabú en España es el análisis (por así decir) que hacía Eisenhower, cuando relacionaba la alta tasa de suicidios en Suecia con la tendencia izquierdista de su Gobierno.

El biólogo Henri Laborit, en *Mon oncle de l'Amérique,* de Alain Resnais, continúa de algún modo la tradición freudiana al afirmar que cuando el hombre no puede descargar su agresividad sobre los demás, cuando inhibe su acción posible, utiliza el suicidio: forma de la autoagresión. Albert Camus, citado por Tijeras, reconocía la dialéctica entre el crimen y el suicidio. Directa o indirectamente, ésta

es la otra cara de una condena a muerte, desde Sócrates hasta el condenado anónimo que alude el castigo de los otros. Ese es su componente dual: tragedia de la inadaptación o del rechazo de lo establecido y, al mismo tiempo, encuentro de una salida liberadora. «Hay dos vertientes principales: que el hecho, en términos generales, sea verdaderamente asesinado y trascienda versión de suicidio, o que el hecho sea verdaderamente suicidio y la implicación moral equivalga a asesinato» (p. 96).

El suicidio, como acusación; su contenido implícito: el reverso es el asesinato; las formas más o menos inconscientes de la autodestrucción tienen otros nombres, y entre ellos está el que entiende el suicidio como actualización de una tendencia que se desarrolla «mucho antes de empuñar el arma» (p. 25), cualquiera que ella sea. Las formas crónicas del suicidio encierran experiencias tan diferentes como la de los mártires y ascetas, o las sobredosis de los dogradictos, o las conductas antisociales en general. Menniger, autor de esta interpretación, explica que en el suicidio se conjugan tres elementos: el agresivo, el autopunitivo y el erótico. No está lejos de esta idea, que reúne la santidad y la perversión —junto con el sentido acusador de lo autodestructivo—, ese hermoso filme de Jean-Luc Godard *Vivre sa vie,* donde la puta se reproduce, por la simetría de los contrarios, en la Juana de Arco mártir de la sociedad represiva contra la que lucha.

La síntesis de estos conceptos la da ese adagio chino que cita Tijeras y que dice que la mejor venganza contra un enemigo es suicidarse frente a la puerta de su propia casa. Una venganza que, como muchos actos suicidas, incluye también un sentido de lo espectacular, de afirmación de la propia identidad, que se libera por la autodestrucción. Por eso la frase del político romano Catón: «Ahora soy mío», trasciende su caso y vale como definidor de muchos otros suicidios.

Pero un hecho encierra su propia contradicción, y más en el caso de la diversidad del fenómeno suicida, según señala Tijeras. Catón era estoico, y *El estupor del suicidio* marca el vínculo entre la reflexión griega sobre el asunto, especialmente la concepción estoica, y la reacción (consciente o no) de muchos personajes del nacionalsocialismo. «No hay mucha diferencia entre —a efectos del binomio condena a muerte-suicidio— el Imperio griego y la Alemania nazi» (página 99). El suicidio va unido a la necesidad de restablecer la honra agraviada: la decadencia del Tercer Reich lleva a extremos grotescos esta verdad, sobre todo cuando se trata de divinizadores del Führer y el Imperio y, por tanto, del destino «imperecedero» de una raza.

Si Tijeras dedica casi la mitad del libro al *escritor contemporáneo,* lo hace porque considera que «su entera obra literaria puede equivaler a una larga y exquisita nota explicativa con más posibilidades que la simple esquela garrapateada poco antes de apretar el gatillo o ingerir la pócima» (p. 154). La decisión suicida en el escritor, ha aclarado poco antes Eduardo Tijeras, obedece a las mismas causas que impulsan al resto de la gente, pero su conducta resulta más «explícita».

El gesto del suicida —y rescato esta mención y mérito del libro: nuevamente, él es una reconstrucción de gestos autodestructivos más que una sarta de generalidades—, además de ser un gesto acusador, repercute en todas las épocas y supone la negación de los prejuicios religiosos *(sensu lato).* En varias ocasiones afirma la propia libertad y rechaza el peso de los dogmas: «El suicidio es uno de esos "trapos sucios" que las convenciones sociales repudian. Nuestra sociedad está preparada para reconocer el éxito y, en todo caso, la dignidad de la muerte natural» (p. 130). Como la presentadora de una cadena de la televisión norteameriacna, Chris Chubbuck, treinta años, quien, en 1974, se suicidó frente a los televidentes anunciando: «Conforme a la política de nuestra cadena, que os ofrece todas las mañanas vuestra ración de sangre y violencia, vais a asistir a una gran *premier:* una tentativa de suicidio en directo» (p. 128).

Tijeras llega a afirmar que «el suicidio erosiona las grandes palabras, y precisamente actúa por las grandes palabras» (p. 272). Esa es su gran paradoja y, al mismo tiempo, un nuevo pie para las múltiples «pequeñas» preguntas que el fenómeno provoca. El poeta catalán Gabriel Ferrater declaraba, en una nota autobiográfica, que odiaba «las casas en que hace frío y las ideologías» (p. 260), así como amaba «los tobillos jóvenes y el silencio». Hay un afán de absoluto que preside la voluntad suicida: un deseo de permanencia complementario de un deseo de muerte que se niega a sí misma. Las huellas, los preparativos del espectáculo de la propia muerte, como la mujer que en Vigo se desprendió de las botas, la chaqueta, los cigarrillos y las cerillas antes de arrojarse al agua, revelan muchas veces que el suicida quiere durar y no cree del todo que va a morir.

Si *El estupor* del suicidio, repetimos, señala los límites de la generalización y, paralelamente, pone énfasis en la singularidad del hecho suicida; si, después de una primera lectura ávida por conocer los «casos» (justo es reconocerlo, morbosidad aparte), descubrimos los interrogantes e hipótesis, en esta gradación, estoy seguro, el libro estimula esas y otras preguntas (inéditas) en quien lee. Los ultradefensores del derecho a la vida, pero cómplices de masacres y otras

torturas, seguirán escandalizándose por lo que —dicen— es un ultraje a lo que nos ha sido dado y, en rigor de verdad, no nos pertenece: la vida. Como se deduce de la biografía de suicidios de distinta extracción social y profesional, los pequeños dogmas cotidianos, las agotadoras muertes diarias, el «que al mundo nada le importa» (resuena *Yira),* los desvaríos, la dudosa frontera entre quien decide o es sometido a una vida errante —«parece que huyen desde el principio» (p. 214)—, el amor «como una cerilla quemada patinando en un orinal» (Hart Crane), todo eso y más lleva al suicidio. ¿Será posible evitarlo? Pero, ante todo, ¿bajo qué patrón moral?

Será difícil. Mientras tanto, como decía Rigaut, «intenten, si pueden, detener a un hombre que viaja con su suicidio en el ojal».— *MARIO MERLINO (Plaza de España, 9, 7.º Izq. MADRID-13).*

UNA REVISION DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

La publicación del tomo cuarto de la *Historia de la Literatura Española,* de Juan Luis Alborg, constituye un acontecimiento importante en el mundo filológico *.

Con respecto al plan inicial de la obra ha sido preciso desdoblar el volumen en dos, el primero de los cuales, dedicado al romanticismo, aparece ahora; se anuncia para un momento próximo la publicación de un volumen quinto, dedicado al realismo.

Como señala el propio Alborg en su «advertencia final» (p. 881), la división en dos volúmenes para el siglo XIX es motivada por la extensión que ha alcanzado el correspondiente al romanticismo, lo que ya nos está indicando el interés que por esta parte posee. La división en dos tomos no responde a criterios de corrientes o tendencias, que son muy convencionales; precisamente en esta obra Alborg ha mantenido la penetración del siglo XVIII en el romanticismo, y sospecha la del romanticismo en el realismo. Además, deja para el volumen siguiente capítulos como «Periodismo y erudición», o poetas como Rosalía de Castro —en este último caso por motivos de cronología.

---

* Juan Luis Alborg: *Historia de la Literatura Española,* vol. IV, *El romanticismo,* Editorial Gredos, Madrid, 1980.

El índice de la obra se despliega en ocho capítulos, que son, a vista de pájaro, los siguientes:

Una introducción sobre «El romanticismo español y sus problemas». Destaca en ella un profundo conocimiento de la problemática del romanticismo en general, a través de un estudio de los rasgos del romanticismo europeo, que nos dan una nueva dimensión en profundidad para entender correctamente el romanticismo español, en sus semejanzas y diferencias con respecto al europeo. Precisamente es bastante extraño atreverse a esta comparación, que sitúa el tema en su justa perspectiva. Se estudian allí, por ejemplo, las diferencias entre el romanticismo reaccionario o tradicional y el liberal o progresista, más agresivo, y de ideología panteísta —alejado por ello del ámbito hispánico, con algunas muy dignas excepciones—. La crítica olvida usualmente esta distinción, del más alto interés para centrar la cuestión.

En el capítulo segundo se estudia a los críticos mayores: Gallardo, Durán, Alcalá Galiano y Eugenio Ochoa. De esta forma se va precisando el enfoque del romanticismo en España y la deuda que posee, en su base, con la mentalidad dieciochesca que sólo ahora comienza a arraigar en nuestro suelo.

El capítulo tercero es un extenso estudio de un centenar de páginas, dedicado a la figura de Larra. Alborg rompe con muchos tópicos alrededor de esta personalidad tan controvertida. Muestra su vinculación con el pensamiento dieciochesco, y recoge textos del autor que sólo de manera fragmentaria y fuera de contexto suelen ser aducidos por la crítica. Recoge además los últimos descubrimientos de la crítica al respecto, por ejemplo, los trabajos de Susan Kirckpatrick. Además se atreve a salvar, como obra meritoria, el *Macías,* que considera una declaración apasionada del Larra más auténtico.

El capítulo cuarto, dedicado a la lírica romántica, es un intento de revalorización de nuestra poesía romántica, en especial de la figura de Espronceda —el máximo representante de nuestro romanticismo progresista— y de su mal entendida rebeldía social. Efectivamente el «Canto a Teresa» debe considerarse como una de las obras maestras de nuestra lírica. También se estudian diversos poetas menores, entre los que cabría destacar las páginas dedicadas a la obra fantástica de Ros de Olano.

El capítulo quinto versa sobre el teatro romántico. Hay en él una justa revalorización de la obra de Martínez de la Rosa y de su eclecticismo, que no es aguachirle o amarillismo sin relieve, sino ejemplo de moderación frente a los excesos románticos y neoclásicos que

consigue equidistar. Contiene también una reinterpretación de la obra del duque de Rivas, apoyada en textos críticos asimismo, cuyos *Romances* y *Don Alvaro* salva muy honrosamente —con un sutil estudio del tema del «sino» en esta última pieza—. Versa también sobre García Gutiérrez, y recupera la figura de Hartzenbusch, con páginas brillantes dedicadas a *Los amantes de Teruel.* En Zorrilla destaca el valor intrínseco de la palabra y salva igualmente gran parte de su obra, que la crítica ha considerado ripiosa hasta ahora; destacaría las páginas dedicadas al tema del *Don Juan,* de gran interés y profundidad. Finalmente ensalza también a los dramaturgos menores: Escosura, Gil y Zárate, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega.

El capítulo sexto está dedicado a la novela romántica, que divide en «novela histórica» (Soler, Trueba y Cossío, Kostka, Gil y Carrasco; su evolución en Gómez de Avellaneda, Villoslada y Fernández y González) y «novela social» (Ayguals de Izco, Martínez Villergas). Preludia el próximo tomo, interesante, en relación al realismo. Da una magnífica semblanza de Gil y Carrasco. Indica la endeblez de nuestra narrativa romántica, pero le confiere el mérito de haber reanudado una tradición interrumpida en más de un siglo y de ensayar posibilidades.

El capítulo séptimo está dedicado al costumbrismo romántico, y en él se estudia la obra de Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, con toda la problemática inherente al tema: definición de costumbrismo, fuentes e influencias, características peculiares, mundo social e influencia posterior.

Finalmente, el capítulo octavo está dedicado a la evolución de la lírica romántica: Bécquer y Campoamor. Con respecto a Bécquer, destaca la discusión acerca de la interpretación de José Pedro Díaz a propósito de la inspiración y creación; hay un alarde de sutileza y especulación en esta discusión, que sin embargo no creo consiga vencer sobre la mencionada interpretación de Díaz. Es extensa asimismo la parte dedicada al ambiente prebecqueriano —lo que impide que parezca Bécquer una figura solitaria salida de la nada, como ocurre en tantos estudios—. Destaca el mencionado apartado acerca de la teoría poética becqueriana.

En este capítulo incluso intenta lo imposible, a mi entender: la revalorización de la obra de Campoamor, en base al consciente prosaísmo de su poesía, que intentaría la llaneza frente a la retórica romántica ampulosa, acercar la poesía al lenguaje llano y sin artificio, realismo, uso del humor y la ironía en forma peculiar, etc.

El texto de Alborg, en definitiva, se confecciona a la manera con que ya nos tiene acostumbrados en los volúmenes anteriores de su

Historia. Inicialmente está constituido por un entramado de opiniones y citas de otros críticos, cuyo parecer resume —en ello reside parte del interés del libro, en cuanto resumen de bibliografía— y alrededor del cual va tejiendo sistemáticamente sus propias impresiones personales, discutiendo los juicios ajenos y estableciendo reflexiones propias.

Desde este punto de vista la obra de Alborg se nos presenta muy informada respecto a las publicaciones más sólidas e incluso más recientes acerca de cada tema. Tan sólo una omisión importante me ha sido posible destacar: la de la modélica edición del *Libro de los gorriones,* de Bécquer, hecha por Cupsa-Planeta por María del Pilar Palomo. Por lo tanto, es de elogiar la bibliografía que recoge, a veces en forma de resúmenes casi literales, que revela un profundo conocimiento del autor al respecto, y bastante al día.

Puede apuntarse quizá un pequeño defecto en que a veces incurre el autor, defecto que por otra parte se ve compensado por la utilidad de los textos ajenos que recoge. Me refiero a aquellos momentos en que se manifiesta excesivamente apegado a opiniones críticas reconocidas —que sin embargo son prueba de su rica documentación—. Demasiada erudición y conocimientos a veces, que pueden hacer el hilo por el que se desarrollan algunos temas, un poco confuso; aunque siempre, al final, hay la opinión propia que recoge todos los cabos sueltos en un esfuerzo de síntesis posterior al detenido análisis.

En general siempre es valioso y original el enfoque de cada tema. Debe destacarse además la capacidad de análisis y profundización con que, minuciosa y exactamente, se refiere a cada autor, desmenuzando todas sus aportaciones y valores —pienso, por ejemplo, en la discusión acerca del «sino» en *Don Alvaro,* o de la teoría poética de Bécquer y de Campoamor—. Alborg manifiesta, además de su rigor filológico, una capacidad especulativa poco frecuente en publicaciones de esta índole.

Lo que más destacable me parece de esta obra es que consiste, esencialmente, en una revalorización de nuestro romanticismo, antes injustamente despreciado. Actitud de recuperar el siglo romántico —igual que hizo anteriormente con el XVIII— y que estoy seguro va a abrir toda una nueva línea de investigaciones en su entorno. Rompe así con los tópicos que una crítica ya caduca ha establecido en torno al tema, como él mismo declara a propósito de un texto crítico del P. Blanco:

> «... de qué manera se ha venido forjando uno de los grandes tópicos sobre nuestra literatura romántica: el de mimetismo, falta de

autenticidad, copia de la literatura extranjera. Todos los exegetas, a quienes molestaba el contenido de lo que no era romanticismo tradicional, lo descalificaban de un plumazo tildándolo de inauténtico y extranjerizante. Esta interesada definición, acuñada como un lugar común de la crítica y repetida por todos los que —caídos en la trampa— no se han cuidado de examinar un poco mejor los productos de nuestro romanticismo, es la que ha impedido entender el *D. Alvaro* y valorar todo el alcance del *Macías*, de *El trovador*, de *Los amantes de Teruel*, y de otros muchos dramas de menor fortuna literaria, pero émulos en el propósito. El ejemplo y estímulo de romanticismo europeo, y particularmente del francés como más próximo y asequible, lo fue —según hemos ya dicho en otras páginas— de índole moral e ideológica; lo que se recibió de Europa fue un ideal de libertad, de la que estaba nuestro país tan necesitado. Pero en términos literarios, nuestro romanticismo fue muchísimo menos mimético de lo que había sido, por ejemplo, el petrarquismo; sin que ningún P. Blanco o equivalente, se haya enfadado con él, porque el petrarquismo era inocuo y el romanticismo no lo era.»

(pp. 523-4.)

Desde este punto de vista la obra de Alborg viene nada menos que a enterrar toda una línea interpretativa y un molde de tópicos construidos alrededor de buena parte de nuestra historia literaria. En este sentido viene a completar los dos libros básicos sobre el romanticismo publicados por Vicente Lloréns —el último, titulado *El romanticismo español*, recientemente editado por Castalia.

Nótese que el romanticismo sólo fue correctamente entendido a partir de la generación del noventa y ocho —que aún acusa una cierta incomprensión— y especialmente a partir de la generación del veintisiete. Romanticismo es sinónimo de panteísmo, pasión y libertad, asociado a todas las revoluciones del XIX; una de las épocas más interesantes de la historia de la humanidad. Como muy bien pone de relieve Alborg, en nuestro país, durante mucho tiempo, sólo se asimiló la corriente reaccionaria inicial de este movimiento.

Es difícil escribir con objetividad una historia de la literatura, conforme se avanza hacia nuestra época actual, pero creo que Alborg, con la consabida cautela y centrándose únicamente en el campo literario, ha conseguido desenmarcarar una carencia importante, recuperando del olvido y menosprecio una etapa literaria del máximo interés y aportando un enfoque liberal a toda una serie de planteamientos y problemas generalmente soslayados.

Por lo tanto, este libro consigue remozar críticamente nuestro romanticismo literario, revalorizar autores y obras consciente o in-

conscientemente relegados al olvido y descubrir un nuevo cauce sobre el que establecer una crítica literaria más moderna.—*DIEGO MARTINEZ TORRON (Colegio Mayor Argentino. Martín Fierro, sin número. MADRID-3).*

SANTOS SANZ VILLANUEVA: *Historia de la novela social española (1942-75),* 2 vols. Ed. Alhambra, Madrid, 1980.

El profesor Sanz Villanueva asume, con rigor y éxito indudables, los posibles riesgos que su minucioso estudio plantea al faltarle una amplia perspectiva histórica sobre el objeto propio de análisis. «El peligro, como es obvio, resulta mucho mayor si los hechos pertenecen no ya a la historia contemporánea, sino que constituyen nuestra más inmediata experiencia, nuestra más próxima práctica novelesca.» Pero el crítico cree —y nosotros así lo creemos, el presente estudio nos lo corrobora— que tal riesgo merece la pena correrlo antes que encontrarnos con los peligros que plantea un movimiento inconcluso, porque «curiosamente, se puede decir que el realismo social es una tendencia actual y, a la vez, por completo conclusa».

La novedad, por consiguiente, de este trabajo debe buscarse en su enfoque, que se aparta de otros precedentes en no considerar el realismo social como un fenómeno separado de un entorno histórico-literario más amplio:

> «Mi planteamiento surge de la consideración del realismo social como un proceso cuya cima se coloca entre dos topes cronológicos: 1954-1962.»
>
> «Así, indago, más allá de las fechas de su inicio, la formación de una conciencia realista —bien que poco crítica—, y más acá de ellas, el rumbo que han tomado los autores implicados en esa estética» (p. 4).

Minuciosamente rastrea, a partir de la hipótesis de la existencia de un proceso evolutivo en torno a la cuestión del realismo en la novela española, el camino que ha seguido hasta nuestros días la novela, pero delimitando el realismo y su aspecto dominante: una intención crítica en cuanto a la temática y un método esencialmente objetivo por lo que se refiere a la forma.

El profesor Sanz Villanueva ha observado con detenimiento los titubeos de una literatura testimonial, en cierta medida, poco crítica

hasta el surgimiento de unas formas realistas críticas —e, incluso, socialistas— y hasta su desintegración como tal en maneras estéticas más ambiciosas y alejadas del compromiso —ético y hasta político— del escritor con la sociedad que lo cobija.

PRIMERA PARTE

1. *Los años cuarenta. Hacia el realismo*

Tras hacer un análisis específico de la realidad material y espiritual de la España de la posguerra, observa que, desde la ideología de los vencedores, existe una penuria en cuanto a la calidad de las obras novelísticas de la inmediata posguerra. Sin embargo, encuentra en los nombres de C. Laforet y Cela hitos importantes en el camino hacia el realismo, pese a que el proceso de mostración crítica de la realidad, frente a un conformismo político-literario, es dificultoso e indeciso a lo largo de la cuarta década de nuestro siglo.

2. *La joven literatura. La generación del medio siglo. La narrativa neorrealista*

Basándose en una meticulosa documentación y haciendo alarde de una plausible ponderación, el profesor Sanz Villanueva irá desarrollando la tesis de que el resurgimiento de la novela en los años cincuenta y tantos hay que considerarlo como la cima de un proceso que había empezado en los años anteriores, por muy radicalmente diferente que parezca la nueva literatura.

A continuación, sin entrar a polemizar sobre el concepto de generación —aunque la bibliografía es abundante sobre el tema— analiza los autores que él considera que tienen cabida bajo el epígrafe de la «Generación del medio siglo», si bien matiza que no constituyen un grupo monolítico.

Las principales revistas de la época, Madrid (Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Sastre, Fernández Santos) y Barcelona (Castellet, Barral y Gil de Biedma, entre otros), son los puntos de encuentro de los novelistas que se inscriben en esta corriente literaria.

3. *El realismo social*

En este apartado, el autor sopesa la diversidad terminológica que el movimiento ha conllevado. Decide, con argumentos contras-

tados, inclinarse por los términos de «realismo social o realismo crítico». También ve en tal corriente las siguientes fases:

> «A mi entender, puede distinguirse una primera fase de establecimiento de una estética realista de signo comprometido que se desarrolla desde finales de los cuarenta en el relato corto y que se manifiesta con vigor en la novela ya en 1954. A partir de entonces se intensifica la intencionalidad crítica y 1958 puede ser tomado como el año en que la novela social ha fraguado» (páginas 120-121).

Pasa después a señalar las posibles concomitancias e influencias que los autores del realismo social reciben tanto de autores españoles (el 98, Larra, Valle-Inclán), como de autores extranjeros, perfilados en tres bloques: el norteamericano, el francés y el italiano. Acto seguido, aborda, por medio del testimonio de los propios implicados, la función de la literatura y qué papel desempeña la literatura social:

> «El arte no es una actividad gratuita, sino que tiene una función ética y, casi, política» (p. 146).

A este respecto, el autor afirma:

> «Mi labor (...) es la de observar posturas, documentarlas y tratar de explicar de qué formas se ha entendido el realismo social, tanto entre los críticos como entre los autores que lo han practicado» (p. 148).

Los novelistas sociales.—Reflejar la extensa nómina de autores (II parte del estudio) sería largo e inoportuno en estos momentos, pero no apuntar los criterios que le han movido al autor a establecerla sería craso error.

Los autores no aparecen estudiados según índice alfabético, sino encuadrados cronológicamente en subgrupos de acuerdo con su trayectoria dentro del realismo social: «Primeras formas de la novela crítica», «La novela social», «Tendencia neorrealista», «Continuadores del realismo social», «Los libros de viajes», «Noticia sobre el relato corto», «De la novela social a la renovación formal», «Novelas testimoniales de la generación mayor» y «Otras formas críticas», son los epígrafes que acogen a más de medio centenar de autores estudiados.

Quedan fuera de cualquiera de los subgrupos antes mencionados, y no por desconocimiento, los autores del exilio —salvo Izcaray—.

En particular, porque los exiliados no han practicado la estética del realismo social, por su incomunicación con el interior, por moverse en coordenadas de libertad...

Los temas que emanan de la novela social quedan definidos con exactitud tanto en la exposición general como en cada caso concreto. El autor del estudio hace hincapié en que

> «éstos no son sólo un elemento más de la novela, sino uno de sus factores capitales, ya que uno de los rasgos que caracteriza a estos escritores es, precisamente, la prioritaria atención prestada al fondo, en detrimento, con frecuencia, de la forma» (p. 179).

Los diversos argumentos de las abundantes novelas, publicadas bajo la denominación del realismo social, han servido para cantar la España de la cuarta década y del medio siglo; a este respecto, los novelistas han hecho una gran crónica del acontecer nacional en la que los sectores sociales, los oficios y las ocupaciones han tenido sus páginas.

Destaca, al estudiar las características de los *personajes* novelísticos, la novedad del personaje colectivo, el hombre masa ha irrumpido en la novela, por lo que resulta difícil precisar sus caracteres.

El profesor Sanz Villanueva llega a la conclusión de que, si bien irrumpieron en la novela gentes poco dotadas, sería inexacto aplicarlo a todos los autores estudiados. Hay excelentes autores que prestaron la debida atención a los aspectos constructivos y lingüísticos.

Es obvio afirmar que estamos ante un estudio singular, perfectamente concebido y mejor materializado, que viene no sólo a llenar una laguna —y no, precisamente, por falta de estudios sobre el tema—, sino a delimitar magistralmente el realismo social dentro del entorno histórico-cultural en el que se desenvolvió. Libro, pues, fundamental para comprender una época en la que nuestra sociedad anduvo desgarrada, y la literatura, como bien queda demostrado, no fue la excepción.—*JESUS SANCHEZ LOBATO (Valderrodrigo, 82, 4.° izquierda. MADRID-35).*

THOMAS MERMALL: *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega,* Taurus, Madrid, 1978, 145 pp.

Ha aparecido la versión española de la obra del profesor Mermall *The Rhetoric of Humanism: Spanish Culture after Ortega y Gasset.* Se trata de un estudio de las ideas dominantes en la cultura española a partir de la guerra civil de 1936, de un análisis crítico del lenguaje figurativo y de los conceptos de hombre, sociedad y cultura.

El autor distingue dos clases de humanismo: el *conservador,* que busca reconciliar los valores tradicionales con la cultura secular, y el *socialista,* que intenta crear valores nuevos, derivados de las ciencias sociales. Los dos tienen de común el deseo de eliminar formas inhumanas de existencia. Esta distinción es la base para dividir el trabajo en dos partes, las cuales van precedidas de un capítulo dedicado a la «estética y política en la cultura falangista (1935-45)». Los falangistas opusieron a la fragmentación de la unidad estética de los modernistas y vanguardistas la fórmula neoclásica de una nueva cultura totalitaria. De ahí que abunden las imágenes de geometría y arquitectura, por estar en consonancia con características totalitarias: jerarquía, orden, disciplina, etc.

Bajo «humanismo conservador» se estudia la obra de Laín Entralgo y la de Rof Carballo. El humanismo lainiano es tradicional, porque su obra expresa valores asociados con la permanencia más que con el cambio, con la tradición más que con la innovación. La antropología de Laín es una elaboración de la ética personalista cristiana que sostiene que la naturaleza humana es superior a la naturaleza cósmica y la trasciende. Mermall analiza tres ensayos de Laín sobre Picasso, Sartre y Miguel Angel. Picasso representa una forma deficiente de la experiencia religiosa; el absurdo sartriano es una aberración de creencia. El esfuerzo de Miguel Angel por modelar un cuerpo espiritual se corresponde con la constante lucha de Laín por adquirir más ser, es decir, «por ser más hombre». Laín es un escultor de su ser; de ahí el recurso a la escultura como figura de pensamiento para expresar su concepción del hombre. Para Laín no hay verdadera dignidad sino en la creencia.

Se explora la función del mito en la obra de Rof Carballo, especialmente el uso de personificaciones simbólicas y paradojas para dramatizar la pérdida de valores tradicionales y la erosión de las instituciones actuales. La imagen central es la ceguera de Edipo, «Vemos a través de nuestra ceguera.» A pesar de que Carballo fue el primero en señalar y condenar en España la ausencia de una crítica psicoanalítica seria, su concepto del hombre y de la cultura van

a contracorriente de los supuestos principales de la metapsicología freudiana. El hombre no puede ser tal sin la relación con los demás. Como Laín, Rof Carballo defiende los valores básicos de la tradición judeo-cristiana, pero, como él, no parece estar dispuesto a reconocer las implicaciones de la secularización.

Bajo «humanismo socialista» se estudia fundamentalmente la obra de Tierno Galván: su lenguaje subversivo, el uso de aforismos, la disociación de conceptos y la función dialéctica del ensayo. Tierno reemplaza el concepto de persona por el de estructura social. No es el «proyecto del hombre» lo que tiene importancia, sino «el destino de la especie encarnada en la sociedad» (p. 134). Su visión es por completo futurista. A las categorías tradicionales filosóficas y morales, asociadas con el humanismo clásico, opone la primacía de la utilidad y de la eficiencia. Sólo lo útil es hermoso. De acuerdo con su visión marxista de la sociedad, Tierno aboga por la desmitificación —desenmascaramiento— de la falsa conciencia de quienes desean perpetuar sus intereses defendiendo una ideología anacrónica. Rof Carballo busca las causas de la inhumanidad en la fragilidad y la ignorancia personales; Tierno, en la base económica de la coexistencia (p. 135).

En el último capítulo, Mermall defiende el papel del moralista en las letras españolas con el examen de las obras de Aranguren, católico progresista, y de Carlos del Pino, marxista.

¿Qué relación existe entre retórica y humanismo? El humanismo, como filosofía y actitud, es una apelación a los valores cuya justificación última se basa no en la razón, sino en la creencia (experiencia). Si el humanismo, afirma Mermall, es esencialmente una ética, es decir, la expresión de valores particulares, la retórica es un elemento inseparable del discurso humanístico.

Para el autor, la función del ensayo no es tanto divulgar ideas como dramatizarlas. Y es quizá desde esta perspectiva desde la que concluye su obra, afirmando que «Tierno es el primer ensayista de talla de la España de posguerra», por su energía y audacia intelectuales. Por supuesto, esta afirmación es discutible, como lo es también la selección de los intelectuales objeto de estudio y la omisión de otros. En mi opinión, la traducción española es bastante pobre, y la comparación entre Laín y Teilhard de Chardin, bastante débil. Pero, en conjunto, la obra es valiosa como ejercicio, tanto de historia intelectual como de análisis literario.—*PILAR CONCEJO (University of Lowell, Lowell, Ma., 01854, ESTADOS UNIDOS).*

EL TEATRO DE SEBASTIAN DE HOROZCO (SOBRE UNA EDICION DE SUS OBRAS DRAMATICAS) *

La Editorial Castalia ha publicado recientemente las obras teatrales de Sebastián de Horozco, jurisconsulto toledano del siglo XVI y padre del lexicógrafo Sebastián de Covarrubias y Horozco (autor del famoso *Tesoro de la lengua castellana,* 1611). La edición, preparada con el esmero característico de todos los números de la colección «Clásicos Castalia», está al cuidado del profesor de la Universidad de Navarra, Fernando González Ollé.

La introducción del profesor González Ollé, sincrética y orientadora, recoge los principales datos en torno al autor y a su abra y pone al día las cuestiones y problemas fundamentales que se han planteado en relación con Horozco. Comienza por exponer brevemente la biografía del toledano, para detenerse más ampliamente en la exposición de la nómina de sus obras conocidas, tanto conservadas como perdidas. Tras referirse al *Cancionero* y a la hipotética autoría de Horozco sobre el *Lazarillo,* el profesor González Ollé entra de lleno en el estudio de las obras dramáticas *(Parábola de San Mateo, Historia evangélica de San Juan, Entremés* e *Historia de Rut),* cuyos textos aparecen editados en las páginas siguientes. González Ollé ha realizado una congruente división estructural de la *Parábola de San Mateo* en cinco partes (que coinciden con las cinco salidas del dueño de la viña en busca de operarios) y que no aparecen en el manuscrito. Es importante también la datación precisa del *Entremés* (1550), obtenida por referencia cronológica interna de la obra, datación que se hace ahora por primera vez. Una pormenorizada relación de características del estilo y el lenguaje de Horozco cierra la introducción crítica, que va acompañada de una noticia bibliográfica (en la que informa sobre el manuscrito del *Cancionero* de la Biblioteca Colombina, que toma como base para esta edición, y sobre sus vicisitudes, así como sobre la edición del *Cancionero* por José María Asensio, Sevilla, Bibliófilos Andaluces, 1874). La bibliografía selecta y la nota previa sobre los criterios editoriales seguidos en la transcripción de los textos cierran los prolegómenos críticos. La bibliografía nos parece excesivamente restringida (aunque tal penuria se compensa con los datos que van siendo aportados en las notas a pie de página y en la introducción). Sin embargo, se echan de menos algunos títulos recientes (1). Por lo que respecta a la nota previa, nos sorprende que

---

* Sebastián de Horozco: *Representaciones,* edición de Fernando González Ollé, Madrid, Editorial Castalia, 1979 (Clásicos Castalia, 97).

(1) Sebastián de Horozco: *El cancionero,* introd., ed. crítica, notas, bibliografía y genealogía de Sebastián de Horozco, por Jack Weiner, Bernund Frankfurt/M., Herbert Lang, 1975

se anuncie un glosario-índice de voces al final del tomo, glosario que no aparece por ningún lado (aunque, eso sí, la mayoría de las voces arcaicas o extrañas van anotadas a pie de página, lo que palía sólo en parte el problema, ya que tales vocablos únicamente se aclaran en su primera aparición).

Algunas omisiones, sin embargo, nos señalan cierto descuido en la aclaración del texto (así, por ejemplo, la palabra *tesos,* «cimas de cerros o collados», p. 138; *modios,* «antigua medida romana para áridos, equivalente a dos celemines castellanos, esto es, a nueve litros», p. 205; o el parlamento del viejo padre del ciego, p. 125, que creo entender que contiene un claro sentido cómico y anticlerical, para lo cual sería conveniente desplazar la coma a la palabra anterior de donde está colocada). Los deslices tipográficos (comas, puntos y acentos, especialmente) son generalmente de poca relevancia, pero ciertamente no escasos. Señalo los más que saltan a la vista: *vinieron* por *vinieren* (p. 70, verso 92), que además rompe el esquema de la rima; *en* por *es* (p. 96, v. 521); faltan acentos en *algún* (p. 80, v. 523), *falsía* (p. 122, v. 396), *irá* (p. 188, v. 220), *él* (p. 208, v. 605) y sobra en *és* (p. 168, v. 467); punto en lugar de coma, o minúscula detrás de ésta (p. 141, vv. 95-96), y más adelante igual (p. 200, vv. 444-445). Hay algunos envíos equivocados (p. 117, nota 328, que envía a la nota 426, en lugar de la 425) y notas a pie de página ligeramente desplazadas de su sitio (tal como ocurre en la p. 143, donde aparecen tres notas correspondientes a la página anterior; y en la p. 168 ocurre lo mismo, con una nota que corresponde al último verso de la página anterior). Errores, todos ellos, como puede verse, de escasa importancia y fáciles de enmendar en próximas ediciones.

Por lo que toca a la métrica, entiendo que las mismas peculiaridades rítmicas del verso explican ciertos fenómenos, sin necesidad de modificar el texto. Así, en el verso 78 de *Parábola de San Mateo* (p. 70) —[*me*] *la are, mulla y escave*—, la existencia de un hiato entre las dos primeras palabras (producido porque la segunda de las dos vocales en contacto es tónica: *la áre)* hace innecesaria la adición del pronombre *me;* la forma *fue* por *fui* (p. 118, v. 339), que González Ollé constata con arcaísmo insólito en Horozco (introducción, p. 52), no lo es en la época y viene impuesto por necesidades

---

(Utah Studies in literature and linguistics); Oleh Mazur, *El teatro de Sebastián de Horozco. Con una breve historia del teatro español anterior a Lope de Vega: tipos, modos y temas,* Madrid, Rocana, 1977. Debo esta información a mi entrañable amigo y profesor en el Behrend College de la Pennsylvania State University, Juan Fernández Jiménez, quien, desde el otro lado del Atlántico, acude amablemente en mi ayuda en este, por tantas razones, yermo bibliográfico de Sevilla.

de la rima; la forma verbal *veamos* (p. 124, v. 429) conserva aquí su cómputo trisilábico normal, por lo que no es necesaria, ni para la métrica ni para el sentido, la restitución de la preposición *a* al comienzo del verso, aunque sí lo es desde el punto de vista de la sintaxis actual; también la existencia de un hiato (p. 125, v. 438) hace innecesario el añadido pronominal *él*, colocado por Asensio y mantenido ahora aquí; finalmente, el mismo fenómeno (p. 209, v. 625) explica, a mi juicio, un correcto cómputo silábico de este verso, sin tener que recurrir a la violencia de trocar el orden de las palabras *(mas save que es cosa ésta* en el manuscrito, según informa la nota al pie, y en el texto impreso *mas save que cosa es ésta).* Por otra parte, ciertas formas verbales rústicas, como *quies* por *quieres* (página 106, v. 117) o *her* por *hacer* (p. 130, v. 517), inexplicables en boca de personajes graves y cultos, encuentra motivación por necesidades del metro, a fin de adecuar el cómputo silábico a los imperativos del verso.

Más difícil de acertar de pleno, por entrar en el terreno resbaladizo de la interpretación subjetiva, son algunos aspectos que plantea la obra de Horozco. El editor aporta una útil prueba documental para la historia de la palabra *pícaro* [que, con anterioridad, ya señaló Márquez Villanueva (2)], por medio de un personaje, de nombre Picardo, que aparece en *Parábola de San Mateo,* caracterizado muy semejantemente al protagonista de la picaresca. Más aprovechable, por dejarla pasar sin aclaración alguna, hubiera sido la referencia al clérigo mercenario (mercedario), que aparece en la escena III de esta misma obra, y que presenta evidentes concomitancias con el mismo personaje del *Lazarillo* (si bien aquí el personaje va despachado oscuramente en pocos versos). Además, la escena, con la venta fraudulenta de bulas y los engaños del cuestor a las gentes crédulas, presenta un ambiente perfectamente trasplantable a nuestra primera novela picaresca; por si esto fuera poco, expresiones lingüísticas (como *papar el viento,* p. 90, v. 2, que nos recuerda inmediatamente al escudero del *Lazarillo)* nos reafirman en esta aproximación.

El fragmento inicial de la *Historia evangélica de San Juan* posee un claro tono cómico cuando el ciego utiliza, para dirigirse a su lazarillo, el término *veamos,* como bien deja expuesto González Ollé en la nota correspondiente (p. 100, n. 17); en el mismo sentido, el

---

(2) Francisco Márquez Villanueva: «Sebastián de Horozco y el *Lazarillo de Tormes*», *Revista de Filología Española,* XLI (1957), pp. 253-339. El artículo del profesor Márquez se basa en un amplio y fundado cotejo de textos para probar la autoría del *Lazarillo* a favor de Horozco. La referencia a Picardo, en p. 280.

autor juega con la disemia de la palabra *antojar* (p. 100, v. 24), haciendo un claro juego de palabras que se refuerza con el empleo del vocablo *antojos* (p. 99, v. 13), aquí usado más en el sentido de «instrumento óptico que se utiliza para corregir algún defecto de la vista», que en el de «deseo caprichoso».

La palabra *comistorio* (p. 173, v. 528) es, desde luego y como anota González Ollé, una creación léxica con intención cómica y caracterizadora del habla vulgar del villano; pero yo encuentro una asociación semántica contrastiva con el cultismo *refectorio* (el villano se está refiriendo a las buenas tragaderas del fraile), en tanto que con la palabra *Purgatorio* no veo otra imbricación que la rima.

El término *maxote* (p. 196, v. 383), que González Ollé relaciona atinadamente con *majadero* (palabra empleada pocos versos después), parece tener una misma raíz léxica con este último vocablo. Ambos procederían de *majar* y su significación parece que fue casi sinónima: *majo* o *maxo* (utilizado en el texto de Horozco con sufijo de connotación despreciativa, aparte del tono insultante que ya de por sí soporta el lexema) significó «mazo de hierro» y *majadero,* «mano de mortero, maza para majar»; luego, ambos términos desplazaron su significación hacia la de «necio porfiado», por ser tales personas pesadas y machaconas (3). Tal significación es la que cuadra perfectamente al término *maxote,* aplicado al obstinado gañán Reventado, que disputa con su Mayordomo.

Aspectos concomitantes entre las obras de Horozco y el *Lazarillo,* aparte los consignados por Cejador y, especialmente, por Márquez Villanueva (4), encontramos en el tratamiento de la falsa mendicidad y de la necesidad del trabajo, problema agudamente estudiado, en relación con el *Lazarillo,* por Márquez Villanueva (5), y que, de alguna manera, está personificado en el cuestor y el mercedario de la *Parábola de San Mateo* y en el fraile del *Entremés,* trasuntos del buldero lazarillesco.

He querido detenerme especialmente en aquellos aspectos que he considerado oportuno esclarecer, ya sea por haberse obviado o trastocado su interpretación, a mi juicio, en la edición que comento. Como podrá observarse, muchas de estas precisiones son puramente técnicas e incluso, en no pocos casos, meras nimiedades de lector quisquilloso. A decir verdad, pocas observaciones de bulto pueden

---

(3) Joan Corominas: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* Madrid, Gredos, 1967, 2.ª ed., p. 374.

(4) Julio Cejador y Frauca (ed.): *La vida de Lazarillo de Tormes,* Madrid, Espasa-Calpe, 1914, y ediciones posteriores (Clásicos Castellanos, 25), y Francisco Márquez Villanueva, artículo citado.

(5) Francisco Márquez Villanueva: «La actitud espiritual del *Lazarillo*», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI,* Madrid, Alfaguara, 1968, pp. 67-137.

hacerse a una edición, por lo demás, impecable y correctamente dirigida por el profesor González Ollé, quien incluye así en «Clásicos Castalia», con toda dignidad y según es norma ya en la colección, la edición de las *Representaciones*, de Horozco.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

RAMON DE GARCIASOL EN SU SEGUNDA ANTOLOGIA PERSONAL

Si Juan Ramón Jiménez escogió para su *Segunda Antología Poética* (1919) «lo más sencillo y espontáneo» de su obra juvenil, Ramón de Garciasol recoge —en esta selección * de sus poemas extraídos de una veintena de libros— los que estima más suyos, según declara en sus «Palabras epilogales». Es decir, lo que a su juicio actual tiene voz propia: «Mi libro quisiera dar el tono, el timbre, el color y significado de mi voz, el calado de mi ser. Para ello he acotado lo que me satisface más cumplidamente al tiempo de la criba, tan sujeta a equivocaciones» (p. 321). Esta auto-antología proclama su manera de ser y obrar, prácticamente de un humanismo relativista —pero no menos vivo— que no se inclina a abstracciones absolutas como en el Renacimiento. Por su parte, el prologuista —en un excelente ensayo biográfico-crítico— considera que «el humanismo es la mayor de las religiones» (p. 30), y que a él debe adscribirse, al poeta del que es amigo desde la infancia. Humanismo religioso y también cívico —así llamado por Florencio Martínez Ruiz— que define al hombre y permea todos los libros del poeta desde 1950 hasta hoy. Humanismo que se basa en la «defensa del hombre», usando versos a veces dolorosos y sangrantes, amargos, sarcásticos, tiernos o llenos de patetismo. Humanismo que, a pesar de ser propio, entronca con Cervantes, Unamuno, Antonio Machado y Miguel Hernández: canta a los hombres de España, el paisaje de Castilla, a «los que viven por sus manos», a la madre, a la esposa que le sostiene...

Quisiéramos ahondar en este humanismo —*stricto sensu*— que caracteriza la poesía de Garciasol y que permea su temática: puntualizar su signo. Y nos parece que sus raíces, más que religiosas —aunque el poeta menciona a Dios constantemente— o filosóficas, poseen diversos componentes sociológicos —que arrancan de sus orí-

---

* Ramón de Garciasol: *Segunda selección de mis poemas*, prólogo de Antonio Buero Vallejo, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, Madrid, 1980.

genes familiares—, políticos e históricos —la época que le ha correspondido vivir— y también «nacionales», emanados de su tremendo amor a España. Los matices estéticos y filológicos se subordinan a los que evidencian el pensamiento y la hombría del poeta: se vierte en cuerpo y alma en estos versos para «realizar» en ellos su sueño humanístico, resumiendo también su actuación vital. La vibrante urgencia de esta necesidad interior es elocuentemente personal y, al mismo tiempo, española. Los temas centrales —el hombre, España, la justicia social, etc.— crean una especie de acción dramática constante que sorprende y excita al lector, pues se convierten en verdaderos personajes que actúan y viven. Garciasol transforma los posibles símbolos intelectuales —como Unamuno y Pirandello— en personajes que conmueven. Etica y civismo —por ejemplo— se nos figuran seres vivos que nos acosan con su perfección: su existencia e identidad se hacen visibles y tangibles. La viril palabra, con su poder de vivificación humanante, instiga y fustiga el pensar y el obrar. Aún más: este humanismo es, sobre todo, vigor de pensamiento y reflexión moral que subestiman los valores estéticos, aunque éstos subyazcan en algunos versos y poemas. Este humanismo posee el orgullo de su linaje humilde, de su raigambre terrígena, de su fidelidad amorosa: es el leal campeón de una poesía humana, cuyo civismo es capaz de una crítica valiente, denostadora de injusticias y crueldades, opuesta a usos y bogas del momento.

La poesía de Garciasol —vista a través de esta antología— reafirma su humanidad y su carencia de artificios o de fulguraciones culteranas. Sus neologismos, sin embargo, se acercan a vocablos quevedianos o valleinclanescos. Sus tintas recuerdan las de Goya. Pero unos y otras imponen su propio sello personal y contemporáneo. Poesía, pues, de fácil acceso, de claro impacto emotivo e ideológico. Cada libro se centra en un foco de atención que atrae —que imanta—, sin desvíos, al lector. La fuerza propulsora —que emana de un corazón apasionado— causa una interna revulsión o repulsa contra la artificialidad y el esteticismo inútil. Constatamos que la poesía no es nunca, para Garciasol, una creación filológico-artística, puesto que para él toda retórica —¡aunque él tenga la suya!— es algo estéril y desprovisto de un contenido poético serio. Para él es, exactamente, lo opuesto: su humanismo —*sui generis*— se opone a toda forma artificiosa, a todo juego acrobático o pirotécnico. Esta insobornable actitud parecerá cándida, *naïve*, a los «elitistas» y «culturalistas» recalcitrantes, preocupados más por la «magia verbal» o por el «hermetismo» que por lo que quieren o debieran decir llanamente. Pero Garciasol insiste siempre en este humanismo y en esta «civilidad», ya

que para él la poesía no es ninguna *plaisanterie* estética ni alegato histórico-filosófico del dualismo heleno-cristiano. Ni menos aún un trabajo meramente erudito, ni un fenómeno de elaboración intelectual. Se enraíza, orteguianamente, en la vida del hombre y en su circunstancia.

Ramón de Garciasol revitaliza, da nueva juventud al humanismo de Unamuno y de Antonio Machado: es pasional, volitivo, y funde vida con imaginación, concepto y sentimiento. Los puntos de *clímax* de este humanismo son, por lo general, los mismos a lo largo de toda su obra, imponiendo una coherencia sistemática y una vigorosa consistencia interna. Uno de ellos insiste siempre en el hombre como «realidad radical» —valga la expresión orteguiana—. Su exaltación es profética, en ocasiones. Blasfemia y oposición de contrarios se enfrentan con el dolor y el escarnio, y también con la dulzura y la tristeza. Sin su humanismo, Garciasol desembocaría en el abismo de la desesperación o del caos: en los círculos de un *Inferno* sin salida. Ese humanismo le invita a romper la muralla que le cerca y le aísla. Un hombre, encerrado dentro de sí, no es un hombre entero, puesto que la «alteridad» le completa. La mayor de las vanidades —*vanitas vanitatum*— que es creer bastarse a sí mismo, se convertiría en la mayor de las desgracias: total oscuridad sin remedio. Así, este humanismo es amor, en todas sus escalas y en todos sus niveles. Es racionalista y pasional, a la vez, pues es también fe irracional en el hombre y en todo lo humano. En rebelión con ciertas formas, y al ser tan suyo, convierte a Garciasol en un poeta polémico o, por lo menos, divergente, enemigo de todo oscurantismo artificioso, de toda voluta de vana elegancia externa.

A través de la *Selección,* entrevemos su biografía, el desarrollo de su talante y de su genio. ¿Hay progreso en su obra? Si un poeta *es,* lo es desde el principio: desde su primer libro. Y así lo constatamos en esta antología. Y seguimos sus luchas, sus sufrimientos, sus éxitos... En su historia cabe también la de muchos. La sucesión de clímax y anticlímax nos emociona, pero no podemos predecir ni su amplitud ni su alcance.

Su humanismo se alza contra la poesía «frívola», por muy bella que sea. Porque para Garciasol, la finalidad del poeta no es crear belleza sino aspirar a la verdad y a la justicia —como León Felipe—, difundiendo sus valores en términos que no exigen definición alguna. Garciasol está más cerca del predicador religioso o del reformador social que del artista absoluto. Su sensibilidad pendula del romanticismo idealista al naturalismo, de lo cotidiano intrahistórico a lo trascendente, del amor personal al humanitarismo colectivo. Subidas, des-

censos, sostenida unidad temática y estilística. El humanismo de Garciasol no oculta ningún sofisma: es parte del ritmo general y continuo y no sería menos persuasivo que el cambio constante, si lo tuviera. Poesía que se abre sola, desnuda, ante el lector, que no requiere ninguna fórmula mágica, ni ningún «sésamo», ni guía alguno, para ser comprendida libro a libro. Sin preciosismos verbales —cuyo valor es siempre aparencial—, su tensión contiene una vigencia humana trascendente que sobrepasa la temporalidad, por muy inmersos que estén sus poemas en el presente.

Garciasol no puede «superarse», porque el estilo de su poesía es insuperable en sí mismo: se acepta o no, sin más. Aumentan con los años sus experiencias vitales —es indudable— y sus versos así lo reflejan, pero su poesía no «progresa». Sus posibilidades —de dicción, métrica y metaforismo verbal— han sido siempre las mismas —con sus variantes— y lo seguirán siendo probablemente. Si el «progreso» existe, sólo Garciasol lo sabe, pero es indiscernible para el lector.

Este poeta no quiere que la poesía sea el patrimonio de unos pocos, pues debe llegar a todos cuantos se acerquen a ella. No son poemas para un museo o para los *connoisseurs* de pedrerías, gemas y joyas, que no gozan totalmente sino de lo que es «exclusivo». (Obviamente, esto es para Garciasol una perversión inaceptable.) El hombre debe compartir con los demás dolor y gozo, multiplicando al infinito el valor humano de la poesía. (Lo contrario sería como asistir a un concierto en una sala vacía...) Tal es el único «progreso» que persigue la poesía de Garciasol: llegar a más y más corazones, con su mensaje de amor o de solidaridad, y también con sus denuncias y anatemas.

¿Qué puede ser más interesante para el hombre que el hombre mismo? Pero no existe un hombre solo como tal disociado de los demás ni del fondo común de su progenie, de la intrahistoria, de la Historia y de la Naturaleza. De ahí también que esta antología contenga verdaderos cuadros de ese mundo «natural», siendo, además, espejos poemáticos.—*CONCHA ZARDOYA (Urbanización Virgen de Iciar, 21. El Plantío, MADRID-23).*

PUIG, MANUEL: *El beso de la mujer araña,* Seix Barral, Barcelona, 1976.

Algunos novelistas contemporáneos han aprendido la lección de Cervantes: el diálogo es la mejor forma de dar a conocer sus personajes. Confróntense dos o más personajes en un ámbito más o

menos cerrado —un sanatorio para tuberculosos, una ciudad sitiada por una plaga, un barco ballenero en alta mar—, y a través del diálogo que surja llegaremos a conocer los personajes. Puig sigue al pie de la letra el consejo cervantino. *El beso de la mujer araña* es, esencialmente, el largo diálogo entre dos personajes aparentemente muy distintos que se encuentran encerrados en la misma celda de una cárcel argentina. Luis Alberto Molina y Valentín Arregui Paz son, aparentemente, muy diferentes. Uno, Molina, es un homosexual treintón, una «loca» sentimentalista y apasionada por la cursilería romanticona del peor cine. El otro, Valentín, es un joven guerrillero que lucha por la revolución ideal. Pero su idealismo le sirve también para luchar contra sus emociones y contra todo resabio sentimental que le quede de su pasado burgués. Nunca hay una confrontación violenta entre Molina y Valentín. Cuando la novela empieza, ya parecen haber alcanzado un pacto de aceptación, aunque no se entienden mutuamente. Valentín piensa que su compañero de celda es el producto de una niñez insegura y una madre castrante. En sus juicios se mezclan los más obvios y errados clisés freudianos y marxistas. Molina no entiende ni pizca de las preocupaciones sociales de Valentín. Pero conviven muy respetuosamente. Molina y Valentín se reconocen como opuestos. Uno es la sensibilidad, la delicadeza, el arte —todo lo que nuestra sociedad atribuye a lo femenino—; el otro representa la agresividad, el idealismo, la razón (aquello que prejuiciadamente asociamos exclusivamente con lo masculino). Pero, como descubrió Cervantes, de este tipo de anteposición de caracteres diferentes sale usualmente una síntesis. La novela no presenta la confrontación de esos dos personajes aparentemente antitéticos, sino su gradual descubrimiento de rasgos escondidos de su personalidad. En uno de sus diálogos, Molina, el hombre que según la sociedad ha renunciado a su hombría, encara a Valentín, el guerrillero que encarna, a pesar de su lucha contra esa sociedad, los valores más altos de lo que la sociedad considera masculino, con una pregunta muy sencilla, pero casi imposible de contestar:

> «—a ver... contestame, ¿qué es la hombría para vos?» (p. 70).

Después de falsas respuestas, que Molina contradice y refuta, Valentín se declara incapaz de contestar a su pregunta:

> «—No sé, no lo tengo muy claro, en este momento... No encuentro palabras adecuadas...» (p. 71).

La novela prueba que la definición aceptada de hombría es muy prejuiciada. Los personajes mismos van descubriendo esto a través de

sus diálogos. Al final, Molina, la «loca», tonta y romanticona, termina ayudando a los guerrilleros, por amor. Valentín, el revolucionario que vive sólo para su compromiso político, llega a comprender que no hay contradicción alguna entre su posición política y su heterosexualidad y la posibilidad de llegar a sentir amor por Molina. Profética y humorísticamente, dice Molina a principios de la novela:

> «Un día de estos se va a descubrir que sos más loca que yo.»

Y Valentín responde, filosófica y resignadamente:

> «Puede ser. Pero ahora seguí con la película.» (p. 83).

Estas, las películas, desempeñan aquí, como en toda la narrativa de Puig, una función importantísima. El cuerpo de la novela está compuesto por las narraciones que Molina le hace a Valentín de viejas películas que él ha visto. Estas sirven para presentar el desarrollo de la relación entre los personajes. Las truculentas y enrevesadas tramas de los filmes de Molina nos dejan ver el desarrollo de sus sentimientos para su compañero, mientras las preguntas y los comentarios de Valentín presentan el mismo proceso en éste. Poco a poco, las vidas de estos dos personajes tan distintos se van acercando. El cine es lo que los une.

Pero las narraciones de Molina —llenas de detalles *camp* sobre vestuarios, mobiliarios, luces, música— no sólo llenan páginas y páginas del libro, sino que sirven de modelo narrativo para la novela misma. Lo que Puig hace en última instancia es narrarnos su novela de la misma forma que Molina narra sus películas a Valentín (1). La primera de esas películas narradas se titula *El beso de la mujer pantera:* véase hasta qué punto la novela tiene como modelos las películas que Molina narra en la obra misma.

Pero estas narraciones sirven otros propósitos. Puig presenta de forma muy indirecta y sutil —pero efectiva— una problemática más amplia. La segunda película que narra Molina es la historia de Leni, una *vedette* francesa envuelta en las intrigas de un truculento compló terrorista entre nazis y liberacionistas franceses durante la ocupación alemana de Francia. La imaginaria película es propaganda nazi. Esto irrita a Valentín, para quien toda obra de arte tiene que estar comprometida con una causa social justa. Para Molina, en cambio,

---

(1) Para un comentario sobre la función del cine en la obra de Puig véase el ensayo de Marta Morello Frosch, «*La traición de Rita Hayworth* o el arte nuevo de narrar películas» (*Sin Nombre*, año 1, vol. 1, núm. 4, 1971, pp. 77-82).

el arte es escape personal, y tiene validez sólo en su calidad estética o de entretenimiento:

> «Es que la película era divina, y para mí la película es lo que me importa, porque total mientras estoy acá encerrado no puedo hacer otra cosa que pensar en cosas lindas para no volverme loco, ¿no?...» (p. 85).

Pero esta aparentemente inocua y cómica conversación entre los personajes le sirve a Puig para insinuar toda una problemática mayor: el valor de un arte comprometido con un régimen fascista, la supuesta fascinación de los homosexuales por sistemas de este tipo. El nombre de la protagonista de la película de Molina apunta a lo primero al recordarnos a Leni Riefenstahl, la más importante y problemática cineasta del Tercer Reich. Los planteamientos sobre fascismo y homosexualidad —muy indirectos en Puig— evidencian la lectura que el autor ha hecho de los ensayos de Susan Sontag sobre este tema (2). Pero hay que recalcar: todos estos planteamientos ideológicos están presentados de forma muy sutil e indirecta, como toda cuestión intelectual en las obras de Puig.

Puig se sirve también de otros elementos de la cultura popular latinoamericana para presentar la psicología de sus personajes. Entre éstos, después del cine, la música es el más importante. Molina canturrea y cita melosos boleros, que Valentín empieza detestando, pero termina utilizando para expresar sus sentimientos.

También en *El beso de la mujer araña* Puig utiliza notas al calce como recursos narrativos. En una ocasión, completa con notas la acción narrada por el personaje. Pero la mayoría de éstas son eruditas discusiones sobre el tema de la homosexualidad desde un punto de vista psicológico y político. Estas notas sólo tienen relación con la trama de la novela en cuanto interpretan la condición psicológica del personaje central. En un estilo frío e intelectual, el autor cita a Freud, Marcuse, Rank y Altman, entre otros, para ir presentando poco a poco una visión más positiva y progresista de la homosexualidad. Las notas al calce forman un ensayo completamente distanciado del texto, en estilo y actitud. En la novela, Puig es indirecto y parece no querer convencer a nadie de la naturalidad de la preferencia sexual de su personaje. En cambio, en las notas suena machacante, propagandístico —a pesar de su frialdad académica— y

---

(2) Véase Susan Sontag: «Fascinating Fascism», *The New York Review of Books*, 6 de febrero de 1975, pp. 23-30. Entre otras respuestas a este trabajo de Sontag se puede consultar el ensayo de Michael Furey, «Sontag, Riefenstahl and 'Fascinating Fascism'» *(World Magazine*, 5 de abril de 1975, p. M-9).

hasta pedante y aburrido. La novela presenta a un ser humano en acción, una «loca», que es como cualquier otro ser humano, capaz de ser desde ridículo hasta heroico, humano en definitiva. Las notas no convencen a nadie. Técnicamente son efectivas, ya que dejan ver la presencia del autor en la obra, pero sin que llegue a asumir el rol de narrador principal. Esa función siempre la desempeñan los personajes mismos; el autor es un narrador de segundo orden. La acción principal se presenta a través del diálogo y los documentos. Las notas al calce introducen indirectamente al autor en la narración sin romper el distanciamiento entre trama y autor que caracteriza la obra. En general, el recurso de las notas al calce resuelve un problema de técnica narrativa, pero no añade mucho a los planteamientos ideológicos de la obra.

Estos recursos narrativos, como otros que emplea Puig en *El beso de la mujer araña,* no son nuevos en su narrativa (3). La obra, temática y estructuralmente, está relacionada con sus tres novelas anteriores. Lo que definitivamente une esta novela a las anteriores, especialmente a *La traición de Rita Hayworth,* es el empleo del cine como concreción del pensamiento mítico del hombre hispanoamericano contemporáneo. Así como en su primera novela el personaje principal, Toto, entendía la realidad a través de los mitos cinematográficos, en la más reciente, esta manifestación de la cultura popular sirve la misma función (4).

No creo que *El beso de la mujer araña* se destaque en la novelística hispanoamericana por sus altos logros artísticos. Esto no quiere decir que no los tenga; los tiene, muchos. Creo que la narrativa de Puig tiene más valor como obras en conjunto que como piezas individuales. *El beso de la mujer araña* es una novela muy buena: entretenidísima, inteligentemente escrita, muy leíble. A pesar de las distancias entre ambas obras, ésta me hace recordar *La tregua,* de Mario Benedetti, otra de esas buenas novelas que son un placer leer, pero que obviamente no representan un hito en la narrativa hispanoamericana. *El beso de la mujer araña* quizá llegue a representar un hito por razones extraliterarias. Quizá esta obra lleve a algunos lectores a replantearse sus concepciones prejuiciadas sobre la homosexualidad. Estos replanteamientos no se lograrán por el efec-

(3) Ya en *The Buenos Aires Affair* Puig había usado notas al calce, pero entonces eran una especie de acotaciones escénicas a la narración.

(4) No se crea que Molina es una especie de Toto adulto. Al menos yo me niego a creerlo. El agudo niño de *La traición de Rita Hayworth* no puede haberse convertido en el conformista, aunque astuto, Molina. Prueba de la capacidad de Puig para crear personajes que dan una impresión de vida es que uno llega a encariñarse de ellos de tal forma que hasta habla de los mismos como si fueran personas reales. Consciente de ello, incluyo este desliz crítico en una nota y no en el texto mismo de la reseña.

to de las observaciones psicológicas y políticas que se incluyen en las eruditas notas al calce, donde se discute «seriamente» la condición del homosexual, sino a través de la simpatía que el lector desarrolla por los personajes, especialmente por la «loca» Molina. Muy probablemente, ésa sea la razón última que llevó al autor a escribir esas notas. Aprendemos más de la demostración que de la erudición. Y eso es así porque, como dice Molina de las películas, sin darse plena cuenta de todo lo que sus palabras implican, las novelas son más efectivas mientras mejores novelas son:

> «Es que la película era divina, y para mí la película es lo que importa...»

EFRAIN BARRADAS (University of Massachussetts/Boston, Spanish Dpt., Marbor Campus, Boston, Massa., 02125, ESTADOS UNIDOS).

¿QUE SABE LA LITERATURA? *

«Nada debe soslayarse si se quiere llegar a un estado verdadero del conocimiento. Nada, ni por reaccionario ni por subversivo», afirma Matamoro pronunciándose en relación al conocimiento de la obra literaria. Pero esta amplitud, esta voluntad de no soslayar, de abarcar, de comprender, sólo puede sostenerse si el investigador, a su vez, mira, observa, aprehende, se da a la intelección desde un eje, un punto de apoyo. Blas Matamoro lee, resume, repasa el saber alcanzado. Aristóteles, Platón, los enciclopedistas, los contemporáneos: los sistemas filosóficos que han contemplado el hecho literario e intentado dar cuenta de él, la historia del arte con sus múltiples concreciones. Los diversos pronunciamientos, en suma, que han configurado campos del saber, disciplinas desde las que se ha dictaminado, desde las que se ha indagado acerca de lo literario.

El eje central del libro que comentamos es una premisa básica: la radical historicidad de la literatura, su desenvolvimiento en un tiempo cuyo devenir está orientado dialécticamente. En la concepción hegeliana de la historia se sustenta esta reflexión, al par que se nutre de las diferentes aportaciones y fundamentos filosóficos que

---

* Blas Matamoro: *Saber y literatura. Por una epistemología de la crítica literaria*, De la Torre, Madrid, 1980.

orientan el pensamiento de las diversas escuelas, que presiden la formulación de las metodologías y delimitan los enfoques.

Es por ello que los distintos centros desde los que se disparan las principales conceptualizaciones, aparecen aquí globalmente considerados como mediaciones. Estimo que esta delimitación de los enfoques posibles, de sus formulaciones y de sus límites, es una tarea válida, en la medida que sitúa no sólo el estado del conocimiento, sino su dinámica: se esbozan las líneas de fuerzas, los contactos, los pasajes y las aporías. Se precisa, en suma, un espacio teórico que se dirige a la consolidación de una epistemología del saber literario.

EL AUTOR, EL TEXTO

La obra literaria no es producida solamente por su autor. Inscripto en la totalidad histórica, el autor de literatura reproduce en el espacio textual las múltiples determinaciones que obran sobre él. Su discurso brota del entrecruzamiento de discursos precedentes; su escritura se conforma modelando sectores de la vida social que ingresan al texto mediatizados por sus valoraciones, sus gustos, su problemática individual. Es, irremediablemente, «coautor en colaboración o en conflicto con la codificación comunicativa de la sociedad». El texto literario, un entramado de significaciones que al entrar en el circuito comunicativo requiere ser completado por el acto correlativo de la lectura.

Son, por otra parte, las condiciones históricas las que vehiculizan su circulación. En tanto que mercancía, la obra literaria aparece sometida a las leyes del mercado en el que se distribuye. Por lo que, vista desde una perspectiva global, la producción de la obra literaria es «sólo uno de los momentos de su historia».

LA CONTINUIDAD DIALECTICA DEL SABER

«No hay discontinuidad entre ideología y ciencia, como no la hay entre error y verdad, entre naturaleza e historia, entre estructura y superestructura.» Lo que aquí opera es el «viejo principio dialéctico de la continuidad del saber», la consideración dialéctica (Hegel) que «hace de éste una actividad, una práctica, una producción que, como realizaciones proyectivas que son, reivindican su historia, claman por su génesis, están en la Historia». No hay, pues, un saber acabado, compacto. Ni los diferentes órdenes sociales son espacios clausu-

rados, ocluidos, ni el sujeto portador de una ideología es determinado totalmente por ella, de manera ineluctable. Están las actividades y las contradicciones, la construcción de los objetos se da en tanto que se practica un saber hacia ellos y sobre ellos. Existe una actividad crítica de la ideología, existen las contradicciones, las fisuras. Y la ciencia, las diferentes tentativas científicas, no sólo se inscriben en el curso de la historia, sino que están penetradas de ideologías. No existe la ciencia como verdad inmutable ni como realidad inmanente; la razón científica debe reconocer la razón del hombre, que aparece condicionada históricamente. Los datos de la ciencia, como los de la ideología, deben ser confrontados y debatidos en relación a los datos de la realidad.

«Esquemáticamente, el arte ha sido pensado, a través de los siglos, de una manera platónica o dionisíaca, o de una manera aristotélica o apolínea.» Es por ello que las diferentes tentativas de constitución de un saber científico que explique la naturaleza del arte en general y de lo literario en particular (o, más modestamente, una taxonomía o una preceptiva), «responde a alguna de las dos tradiciones». Son estas dos corrientes —la primera, con su formulación del arrebato divino, sitúa al artista fuera de la historia y traza alrededor de la obra de arte «un círculo de indemnidad, de extraterritorialidad»; la segunda elabora el concepto de la mímesis, que supone una interpretación, una versión imitativa de la realidad y un intento de dar cuenta «racional y profanamente de la obra poética»— las que, reformuladas desde la perspectiva cognoscitiva alcanzada en cada período histórico, reaparecen nutriendo las diversas teorías.

La tentativa de estudiar la obra literaria científicamente cuaja de manera orgánica con la escuela sociológica, heredera del materialismo histórico, que recepta los aportes del psicoanálisis (se da en Alemania, Frankfurt, 1926, con Max Horkheimer y Leo Löwenthal, a los que se suman T. Adorno, H. Marcuse, W. Benjamin, E. Bloch). En Francia, las aportaciones de L. Goldmann, y en Italia, las de Galvano della Volpe (que recoge a Gramsci); en el campo de la historia del arte, las de Francastel, Argan, Panofsky, y en un plano más abarcador, extensivo al campo del arte y de la literatura conjuntamente considerados, los estudios de Arnold Hausser se inscriben en la corriente que estudia el fenómeno estético poniéndolo en relación con el todo social.

Por otra parte, la escuela formalista rusa y sus continuadores, los *new critics* ingleses y el círculo de Praga, se vuelven hacia la consideración de la realidad literaria en sí misma, prescindiendo de las determinaciones sociales. Matamoro explica que ello se debe a

una «ilusión de corte positivista», que sustrae al arte de la historia constituyendo con él una especie de «serie autónoma» y que consiste en hacernos creer que cuando estamos frente al texto no nos enfrentamos sino con «el ser del lenguaje»: «... la inocencia de la aproximación formalista es, pues, ilusoria, y genera un falso objeto teórico de investigación: la literatura en sí misma». Tal vez es necesario recordar que, pese a la especialización que podamos lograr con nuestras continuas y profundas calas en los campos del saber, si nos interesamos por la literatura y procuramos su «desciframiento» es porque «necesitamos tener, a nuestra vez, historia». Y que hasta el gusto que permite el goce de la palabra en tanto que sonido, de la imagen acabada, del ajuste de un estilo, es un gesto que tiene historia.

En todo caso, simpre será criticable la «buscada dificultad de lectura», la deliberada opacidad de los textos que «... parece tender a maquillar una audaz confusión de vertientes, última expresión, quizá, de la muy francesa tradición del eclecticismo...». Resulta útil, entonces, poner en claro lo que quiere ocultar, establecer cuáles son los «demonios» y las «divinidades escondidas» de Derrida, Althuser, Sollers, Kristeva, Barthes, Foucault. Puede que lo que se descubra «en este mundo estructuralista, dominado por la categoría positivista comtiana de la discontinuidad, de la ruptura, de las estructuras descentradas», arroje un saldo pobre, «... un hiato insalvable entre la práctica del saber y la práctica del producir escritura».

En lo que respecta a la lingüística, cabe decir otro tanto. El influjo del positivismo lógico lleva a privilegiar el lenguaje, al que se pretende elevar a la categoría de creador de realidad objetiva (lo que implica una concepción escatológica del lenguaje). No solamente se enfatiza aquí que «el lenguaje, por sí mismo, no elabora la realidad», sino que, por el contrario, la relación lenguaje/espacio social es verdadera: «... esta interacción (el lenguaje tratando de dar cuenta de la realidad, a la vez que interviniendo en su constitución) es fundamental para encarar una epistemología de las ciencias sociales». Dicho de otro modo, se niega la existencia de «especificidades» configuradoras de objetos teóricos incomunicados, que no guardan relación entre sí. Todo lo contrario, se sostiene la interdependencia de los distintos espacios teóricos y, por lo tanto, de las diferentes disciplinas del saber. Es oportuno recordar a Saussure, para quien «... el objeto de la lingüística no se da puro en ninguna parte». La legalidad que rige a estos espacios no reside en los espacios mismos, recortados, sino en la historia, que es la que en última instancia los rige «... más allá de las fronteras individuales de cada uno de

ellos». Por lo que el recorte es lícito siempre que la construcción del objeto teórico no pretenda ser erigida en realidad absoluta. Puesto que «... lo válido es el enfoque dialéctico que nunca pierde de vista la totalidad dentro de la cual, necesariamente, opera».

LA HERMENEUTICA PSICOANALITICA

En lo que va de siglo, el psicoanálisis ha signado buena parte de la producción literaria occidental. Por otra parte, la literatura se torna sintomática cuando se la convierte en «documento privilegiado» del psicoanalista. En efecto, ya Freud procedió al análisis del «sujeto-autor»: son conocidos sus exámenes de Goethe, Descartes, Leonardo da Vinci, Dostoievski, entre otros. Con menor detenimiento se analizan personajes (Matamoro recuerda a Hamlet), y existe también un análisis más abstracto, que recaba en ciertos principios o códigos culturales registrados en la ficción. Es decir, que el psicoanálisis cuenta con una serie de «protocolos» cuyo estudio sea quizá «... tan importante como el de los casos clínicos empíricos».

Es que además de la aplicación original del psicoanálisis —la cura— existe la posibilidad de su aplicación derivada o hermenéutica de situaciones no terapéuticas. Y esto es lo que nos interesa, la aplicación de sus descubrimientos al campo de la vida social, en la que se inscribe el objeto literario. En este sentido nos resultan de gran utilidad la teoría de la sublimación, la concepción del arte como realidad sustitutiva («pérdida de realidad»), el papel de la fantasía y los mecanismos del sueño, etc. Sin embargo, es admisible que se objete su aplicación a «... situaciones no mórbidas, como el caso de los textos literarios, objeto de censuras y de manejos conscientes, institucionalizados por la sociedad sana y normal, a través de los códigos retóricos». Pero si se piensa en lo normal y en lo patológico como espacios continuos, la hermenéutica procede en situaciones no mórbidas «... como son los protocolos tomados de las fábulas, mitos, sagas, tesoros folklóricos y chistes».

Y así nos topamos con la posibilidad de efectuar, entonces, una lectura abierta de los textos de la escuela psicoanalítica: si «... el psicoanálisis es una ciencia, cuyo objeto es el aparato psíquico», y si «... no se acude a una atomización del campo científico relativo a la práctica humana (la Historia), el psicoanálisis puede integrarse sin esfuerzo con ella, como disciplina que estudia la conformación de los sujetos en determinadas condiciones históricas, por medio de ciertos mecanismos particulares de represión, sublimación y censura».

EL ESCRITOR, ULTIMO ARTESANO SOLITARIO DE LA SOCIEDAD INDUSTRIAL

Paralelamente a la progresiva industrialización de la sociedad capitalista en Occidente, o, mejor aún, como parte de ese proceso, la literatura deja de ocupar el sitial de privilegio que antes tuviera y que la convirtió en el centro del discurso social. Desplazada, conserva, sin embargo, un prestigio «a la vez residual y tradicional».

En realidad, la aparición del arte de masas se registra a lo largo de todo el período capitalista. Pero la acentuación del proceso de industrialización es la determinante de la «invasión» del mercado por los productos seriados. La producción artesanal retrocede: «... la obra artesanal, rodeada por un nimbo escatológico, y, a la vez, sacral, con que la configura la imaginación romántica, la obra no-fungible y absoluta, se deteriora y es sustituida por una obra de elaboración conforme a cánones seriales». La llamada «subliteratura» deja de ser tal y se expande en el espacio social a través de las distintas concreciones: el folletín, la novela por entregas, el radioteatro, el teleteatro, la fotonovela, la literatura de cordel. El «áura» sacral que ha rodeado al escritor, mito, genio cuyo talento y creación es presentado como no traducible a nivel racional, como irreductible, inexplicable, se rompe y cae cuando la obra deja de ser única (Walter Benjamin). La situación de lectura ha variado; también son diferentes las condiciones en que se produce literatura. Ni el lector actual tiene mucho que ver con aquel burgués que se hundía en su biblioteca a disfrutar, dueño de un tiempo que le permite releer, interrumpir, criticar el libro elegido —la imagen de Matamoro es verdaderamente feliz—. Ni existen ya espacios especialmente dedicados a la producción de obras de arte (existen, pero están en retroceso y son escasos), sino que la constante es la continuidad entre el espacio del arte y de la vida: normalmente se ejecutan en el interior de la misma vivienda, al tiempo que se desarrollan otras actividades.

Frente a este panorama cabe avanzar o volver. La vuelta sólo puede consistir en una nueva sacralización, buscar el lugar hermético, la religión del hecho estético. Seguir implica aceptar, dejar de lado toda melancolía por los tiempos idos, no sentir «desprecio alguno por este tiempo de computadoras y máquinas tragamonedas». Por otra parte, es evidente que el descentramiento del discurso literario, su equiparación con la masa de discursos sociales que se producen en la sociedad actual, deja al descubierto uno de los aspectos más ocultos —más celosamente ocultados— por la burgue-

sía: la producción de la escritura. Esto me recuerda a Núñez Ladeveze, quien al internarse en la otra cara del fenómeno, esto es, la literatura de consumo, y al contemplar específicamente a la literatura de anticipación (ciencia-ficción), observaba que la estructura social ha cambiado. Si antes pudo hablarse de «pirámide social», hoy habrá que hablar, en todo caso, de pirámide truncada. No hay una élite, hay pluralidad de élites. No hay un discurso central, hay pluralidad de discursos, que aparecen como mosaicos enquistados en la sociedad al uso (*).

Creo que no es ocioso insistir sobre el tema. Me parecen de una utilidad esencial este tipo de estudios. Enfrentarse con la literatura como materia viva, procurar establecer el sitio que realmente ocupa, posibilitar el esclarecimiento de las posibilidades de abordarla, y no reverenciarla como sacralidad inerte.—*ENRIQUETA MORILLAS (San Martín de Porres, 41, 3.º F. MADRID-35).*

LA (REGION) POESIA MAS TRANSPARENTE **

Seis poetas andaluces componen este volumen: José Carlos Gallegos, Antonio García Rodríguez, Antonio Jiménez Millán, Joaquín Lobato, Manuel Salinas y Alvaro Salvador. Dos de ellos —Gallegos y Lobato—, nacidos en Málaga, y los otros, en Granada. Todos, jóvenes, nacidos «por las calendas del cincuenta», según afirman en un prólogo-manifiesto que firman y con buen humor llaman «Introductorio rollo y mucha miga». Y pese al humor y sus aditamentos, se nos dice, por ejemplo, que *hora es ya de desterrar el miedo y el espejo.* Se trataría, según nos dicen, de crear una poesía en libertad frente a todo y frente a todos: sin caer en la tentación de construir una vanguardia, dejarse caer en la «vanguardia» que —según ellos— estos poetas son.

En realidad, los modos poéticos de estos seis poetas no difieren de los de su generación, y están bien repartidos entre los caminos de la nueva poesía. Así en el tema como en la forma. Desde la poesía erótica al experimento anglosajón, pasando por la denuncia social. Desde el verso medido y rimado a la palabra partida o des-

(*) Luis Núñez Ladeveze: *Utopía y realidad,* Madrid, Ed. del Centro, 1976.

(**) Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1976, «Colectivo 77», Cuadernos del Sur.

colgada. En cuanto al vocabulario, aquí tenemos una muestra delirante que incluye desde el verbo vibrante e indefenso al taco restallante y gritón.

¿Se parecen entre sí los poetas del colectivo? Uno a uno, paso a paso leídos, nos aparecen así:

José Carlos Gallegos nos entrega siete poemas, numerados, con el título genérico de *Y me arrojé displicente.* No son sus versos desabridos, y sí emparentados con las formas más clásicamente españolas. Sin embargo, la falta de puntuación (mezclada con un vocabulario que busca imágenes más o menos surrealistas) nos da el siguiente resultado:

Oigo tu voz equivocada como percibir los ruidos
nocturnos la cadena de una bicicleta o el silbar
del viento entre los huecos de la puerta
quizá debiera dejarte fuera desconocido
e impedir que perturbes mi tranquilidad
de café recalentado y aunque obligado a
una explicación respondo y te dejo entrar.

Antonio García Rodríguez *(Poemas que no pueden leerse en zapatillas)* se lanza por el camino de lo social y lo cívico, con variantes en la construcción del verso que van desde posibles cuartetos cantables al verso libérrimo. En cierto modo, su poesía es «transparente»:

Si todos los poetas-segadores
en aventar el trigo se esforzaran
una nueva existencia se abriría
por medio de novísimas palabras.

Antonio Jiménez Millán publica la más extensa muestra. *Predestinados para Sabios.* Según parece es el más joven del grupo y, sin embargo, su poesía es quizá la más plena. Tal vez nos atraiga sobre todos el poema que por medio de un verso de José Hierro («Predestinados para sabios, para teóricos») da título a los otros:

Me han dormido en una noche muy larga,
donde ya no cabían rasgos de sangre
ni disonancias.

Joaquín Lobato, mediante *Farándula y Epigrama,* nos muestra cómo es posible escribir sin puntuación, usando las mayúsculas únicamente en último extremo:

mantones
de
manila
Airoso
balanceo relu
ciente

Manuel Salinas *(Edelvira)*, se aferra bien al tema más o menos erótico-amoroso, sin cuidarse de formalizar los versos y llegando hasta convertir en prosa un momento lírico (para entendernos).

Incluso es capaz de tomarse el asunto con humor:

Quizás una dadivosa mueca, yo,
sin decir nada
enciendo un cigarro y ¡Zas!
después de veintitantos años fumando
me achicharro los dedos.

Por último, Alvaro Salvador. Otro pequeño poemario que pretende ser la liquidación de la conciencia poética de ayer. *Las Cortezas del Fruto.* Si Gallegos nos entregó sus poemas numerados del uno al siete, Salvador lo hace partiendo del ocho y finalizando en catorce. Muy planificado, demasiado simétrico, prácticamente dos paréntesis que quieren «arropar» el contenido de la entrega. Salvador, nos dice en su «poema X»:

Desnudo el pecho tu pezón resuelve
la tempestad y agita sobre el vientre
última soledad razón oscura
el intacto rubor: la limpia carne

En fin, resumamos. El libro no puede mostrarnos totalmente el sentimiento de seis poetas con cien páginas impresas. Nos muestra, eso sí, la juventud más o menos física de éstos, sus prisas y sus pausas, sus ansias de «liquidar la conciencia poética de ayer». No nos engañemos. ¿Qué conciencia de ayer? ¿La de Quevedo? ¿La de Bécquer? O, por el contrario, serán destruidas las de Neruda, Vallejo, Machado... La vehemencia deja cosas muertas como resultado.

A todos nos ocurre el tiempo y con ello la edad. Momentos candorosos los de antaño, cuando soñábamos —creo que todos lo hicimos— con renovar el arte mediante esfuerzos colectivos. No hay poesía más que en el poema, dijo Guillén. No hay vanguardia más que en la vanguardia, aunque suene a perogrullada. Movimientos como los encarnados en Maiacovski pueden degenerar en todo lo contrario: véase el futurismo más reaccionario. Destrucción de las formas. Cam-

bio del fondo. (Arrojemos piedras a las esculturas: destruyamos el Arte.)

He pasado un buen rato leyendo la introducción al libro que me ocupa. He logrado encontrar buenos momentos poéticos. Sin duda, hablará el tiempo. Como suele decirse, el incidente ha terminado. La poesía que quiere ser novísima suele estrellarse contra las rocas de la vida poética. Perdón, Vladimiro. (Que nadie se suicide: hoy todo es discutible.)—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º D, MADRID-19).*

CONEJERO, MANUEL ANGEL: *En torno a Shakespeare. Homenaje a T. J. B. Spencer,* Instituto Shakespeare, Universidad de Valencia, Valencia, 1980, 273 pp.

Resulta difícil, a la hora de hablar de Shakespeare, dar, en una misma obra, una visión completa y variada de las posibilidades y problemas que plantea su estudio; y eso es, precisamente, lo que M. A. Conejero ha conseguido, reuniendo en su obra a críticos renombrados y artículos muy diversos en una labor de elección, para sacar a la luz una serie de problemas y técnicas que M. A. Conejero ha sabido recoger en poco más de 200 páginas. Vamos así desde consideraciones puramente literarias acerca de ese carácter diabólico que presentan algunos de sus personajes (Othello, Don John, Richard III...), que son más que seres humanos, diablos con voz humana, según un artículo magistral de Stanley Wells, hasta ese mundo embrujado y sobrenatural que aparece en *Macbeth, Henry IV, The Tempest,* ... y al cual Vivienne Hughes señala que no aporta nada nuevo, sino únicamente su excepcional sentido dramático; o la puntualización que G. Melchiori hace sobre su concepción de la política, llegando a la conclusión de que para Shakespeare la política era sólo una actitud del hombre enfrentado con el poder, una fuente de conflicto, sin dejar a un lado la doctrina de Maquiavelo, con la diferencia básica de que el genial autor no comparte la negación maquiavélica de la moral; o bien nos llama la atención sobre la utilización de un *subplot* o acción secundaria que W. Fowler nos advierte que ocurre a veces *(King Lear, Othello...)* y que sirve para dar una ejemplificación a un nivel distinto de lo que ocurre en escena.

De cuestiones relativas a toda su producción pasamos en este valioso libro a consideraciones acerca de obras en particular, como es el artículo del doctor Pérez Gállego sobre el tema del renacer en *The Winter's Tale,* donde Paulina se convierte en el camino de

la restauración y en el milagro del amor que fortalece ese lazo de unión madre-hija y donde la obra camina hacia esa ceremonia litúrgica que es el descenso de Hermione, convertida en la adoración del cuerpo humano. Por su parte, Jan Kott trata de interrelacionar *Measure for Measure* y la obra de G. Whetsdone *The Historie of Promos and Cassandra,* que le sirvió de base, estableciendo tres niveles —*law, sex, family relations*— y aludiendo a la oposición entre deficiencia y exceso, por encima de la medida y por debajo de ella en un trabajo de comparación de ambas obras sin duda interesante. Norman Bisset trata de dar una nueva visión de lo que tradicionalmente se considera como una tetralogía, con una línea histórica que recoge tres monarquías, veinticinco años de intriga, guerra y asesinato y varios personajes dramáticos. Hablamos de *Richard III, Henry IV* (parte I y II) y *Henry V,* obras que evidentemente no escribió seguidas, ni quiso darles tampoco la misma forma. Son entidades estilísticas distintas, pero con los hechos y personajes de una continuidad histórica que sirven a un tema común: el análisis de la figura del rey, con sus derechos y responsabilidades. Es el ascenso de una falsa realeza a otra verdadera, pero conseguida ilegalmente con un cambio en la consideración de los valores humanos.

M. A. Conejero ha sabido dar a esta obra un toque de modernidad y plantear algunos problemas filológicos referentes a la técnica a seguir para su traducción, llevando a cabo un recuento de algunos de los métodos utilizados con una aguda visión crítica, llamando la atención sobre la técnica seguida en el Instituto Shakespeare de la Universidad de Valencia, que, sin duda alguna, muestra un nivel científico muy elevado y que pone en práctica con varios párrafos de *King Lear* en un apéndice que figura al final de la obra. Pero no se queda sólo ahí, sino que, en su afán de demostrar la universalidad de Shakespeare, recoge un artículo de N. Greiner sobre su traducción al alemán, con una breve historia de su trayectoria, proponiendo partir desde un texto original, buscando la más alta correspondencia semántica por encima del efecto dramático, usando acotaciones, cuando sea necesario, en aras a conseguir una transparencia del proceso de traducción, consciente de los problemas que ello conlleva y de las características de una y otra lengua.

A esto se une la traducción al español de doce sonetos por Jenaro Talens, realizada con un gran esmero, y una extensa bibliografía, que cada colaborador hace constar al final de su artículo, convirtiendo así este libro en uno de los más sugestivos en torno a Shakespeare.—*MARIA DEL CAMEN VALERO GARCES (Tomás Higuera, 40, ZARAGOZA).*

AUSIAS MARCH: *Obra poética completa.* Edición, introducción, traducción y notas de Rafael Ferreres. Fundación Juan March-Clásicos Castalia, Madrid, 1979, 2 vols.

La prestigiosa colección «Clásicos Castalia» se ha visto recientemente enriquecida con dos volúmenes que contienen la *Obra poética completa* de Ausías March, cuya edición —con indudable acierto por parte de la Fundación Juan March, de donde partió la iniciativa— fue encomendada al profesor Rafael Ferreres, quien contaba ya en su haber, además de otros méritos, con valiosas ediciones de clásicos, como la de las *Obras,* de Juan Fernández de Heredia; la *Diana enamorada,* de Gaspar Gil Polo, o *El Patrañuelo,* de Juan Timoneda, por citar algunas. La tarea propuesta no era nada fácil. Los 128 poemas del gran poeta valenciano del siglo XV, llegados a nosotros en trece manuscritos y en cinco ediciones del quinientos, ofrecen un cúmulo enorme de dificultades para su publicación, una de las cuales —y no la menor— es su propio lenguaje, en tantas ocasiones oscuro. Dificultades a las que Ferreres ha sabido hacer frente, conjuntando rigor crítico, experiencia y conocimiento de la poesía ausiasmarquiana, dando como resultado esta esmerada edición del texto catalán, profusamente anotada, acompañada de traducción castellana, y precedida de una amplia introducción biográfica y crítica, algunos de cuyos aspectos comentamos aquí.

Para su trabajo, Ferreres ha contado con un sólido punto de partida: la edición magistral, clásica, de Amadeu Pagès (Barcelona, 1912-14), que desde su aparición —según nos advierte— «tan sólo ha podido ser mejorada en algunos escasos aspectos particulares» (I, p. 119). Pagès, en efecto, estableció la ordenación cronológica y numeración de los poemas que ha venido siendo aceptada por todos los antólogos y editores posteriores de Ausías March —incluido Ferreres, aunque confiesa tener ciertas reservas—, al igual que la clasificación y siglas de los manuscritos, la descripción de sus variantes, etc. También ha tenido en cuenta la insoslayable edición de Pere Bohigas (Barcelona, 1952-59), cuyas correcciones al texto de Pagès admite en buena parte Ferreres, así como las rectificaciones a la misma que hace Ramírez i Molas *(La poesía d'Ausiàs March. Anàlisi textual, cronologia, elements filosòfics,* Basilea, 1970). Poema por poema, Rafael Ferreres ha ido estudiando concienzudamente las diversas versiones antes de optar por su propio criterio, el definitivo, que en no pocas ocasiones difiere de todas las soluciones hasta hoy ofrecidas. Para la transcripción y puntuación del texto ha utilizado —aunque sin advertirlo— las normas de la colección «Els Nostres

Clàssics», aceptadas hoy comúnmente en toda edición seria de textos en catalán medieval. Sí, en cambio, expone el criterio que emplea para la modernización del texto, discutible a nuestro juicio, y que ha dado como resultado un cierto hibridismo en aquél, por cuanto mantiene grafías de exclusivo valor paleográfico (*ch* final, y fuera de los dígrafos *ny* y *ly*, por ejemplo), al tiempo que suprime sistemáticamente consonantes dobles tales como *cc* o *ff*, haciéndolas sencillas incluso cuando están en posición intervocálica. La traducción castellana —«todo lo literal posible»— que acompaña a cada uno de los poemas, realizada con la minuciosidad y rigor característicos del editor, contribuirá sin duda, al hacerla asequible al lector castellanoparlante poco conocedor de la lengua castellana, a una mayor difusión de la obra de Ausías March, «el més alt poeta de la nostra Edat Mitjana» según Joan Fuster.

Al análisis de la vida y obra del poeta de Gandía, Ferreres dedica un centenar de páginas en las que ofrece una muy peculiar visión del tema, personalísima y a veces polémica. Polémica que surge ya en la cuestión misma de la correcta pronunciación del nombre del poeta, en la que Ferreres parece inclinarse por la forma menos empleada, Ausías, frente a la mayor parte de autores que aceptan hoy comúnmente la de Ausías, y rebatiendo muchos de los argumentos con los que Germà Colon ha pretendido revalidar la forma Ausiàs. En cuanto a la semblanza biográfica, excelentemente documentada, del poeta, es evidente que Ferreres no se ha dejado seducir —como a veces acontece— por su personaje, de quien traza una imagen poco benévola, y en algunos puntos divergente a la ofrecida por biógrafos y estudiosos anteriores (Pagès, Fullana, Bohigas, Fuster), a ninguno de los cuales ha pasado inadvertido el temperamento «impetuoso» de Ausías. Ferreres nos presenta a un hombre orgulloso, autoritario, quisquilloso, tornadizo, interesado en matrimonios ventajosos —actitud que hace extensiva a toda la familia March—, sospechoso de prácticas sodomíticas, y señor feudal excesivamente duro para con sus vasallos, que «no merece, ciertamente, el calificativo de benigno ni, tal vez, el de justiciero» (I, p. 31). Pone en duda la actitud benevolente del poeta para con su hermana sordomuda Peirona, contra el parecer del P. Fullana, y asegura que mostró muy distinto afecto paternal para con sus cinco hijos ilegítimos —legítimos no los tuvo en ninguno de sus dos matrimonios—, en opinión opuesta a la de Joan Fuster, según el cual «mostrà tothora un afecte confiat i provident, de pare conscienciós» *(Obres completes,* I, p. 216). Una visión, en suma, polémica, en la que tal vez no se ha tenido suficientemente en cuenta la condición caballeresca del poeta ni el am-

biente social en que se desenvolvía la aristocracia valenciana del siglo XV, lo que sin duda hubiese contribuido a una mayor comprensión del personaje. Un personaje que, a través de los documentos —según acertado juicio de Bohigas (I, p. 22)—, no parece ser muy diferente de los demás hombres de su tiempo y de su estamento.

Con respecto a la obra de Ausías March, objeto de un notable análisis, Ferreres, con argumentos serios y bastante convincentes, adopta una postura rotunda en favor de su provenzalismo, negando con firmeza todo intento de influencia o vinculación con el Renacimiento italiano: «No hay —dice—, o por lo menos no encuentro, en la obra de Ausías March un solo canto que pueda considerarse plenamente o casi plenamente dentro del sentir —desde luego ni pensar en la expresión literaria— renacentista» (I, p. 46). Contrasta aquí también la opinión de Ferreres con la de otros estudiosos de la poesía ausiasmarquiana, que han querido ver en la misma —en algunos aspectos de la misma— una evidente filiación italianista. Y piensa que al supuesto petrarquismo del valenciano sólo ha podido dar pie el hecho de haber sido el poeta español que con más hondura y extensión ha tratado del amor; si hubo conocimiento directo de Petrarca —concluye—, apenas debió dejar huella en la obra de Ausías March, poeta de ideas más que de forma. En cuanto al Dante, Ferreres minimiza igualmente su influjo: «Hay unas vagas coincidencias que no prueban una influencia directa y palmaria» (I, p. 52). Para él es evidente que nuestro poeta cuatrocentista está en la línea —sobre todo en lo relativo a la temática— de la tradición trovadoresca provenzal, y que sólo desde esta perspectiva es posible la comprensión de muchos de sus poemas. Aspecto éste que compartimos con Ferreres, aunque discrepamos cuando lo hace extensivo al terreno lingüístico, al creer encontrar en los poemas de Ausías March provenzalismos —*null* (ninguno), *sí* (así), *mills* (mejor), *àls* (otra cosa)— que no son sino vocablos completamente habituales en los textos valencianos de los siglos XIV y XV. Un análisis, incluso superficial, de éstos, da también la razón a Pagès cuando afirma que en el valenciano del siglo XV la *r* ante *s* no se pronunciaba, cosa que contradice —equivocadamente, a nuestro juicio— Ferreres, quien considera una licencia tomada por Ausías de la poesía provenzal la rima de palabras acabadas en *ors* y *ers (trobadors, graners)*, con otras de terminación *ós* y *és (plorós, pagés)*. Pequeño detalle éste que en modo alguno disminuye el valor de la magnífica introducción de la obra, que termina con una visión inteligente y bien fundada de los temas destacados en la poesía de Ausías March —el

Amor, la Muerte...—, y con breves y densos capítulos dedicados a la lengua poética, versificación y métrica.

Una preciosa edición, en suma, que, tanto por el buen hacer de Rafael Ferreres como por la pulcritud de su impresión (habitual en la colección), es el vehículo que para su difusión merece la poesía del que Martín de Riquer caracterizara como el poeta «més profund, impressionant i permanent» de la literatura en lengua catalana.—*Agustín RUBIO VELA (Pintor Vi!'ar, 1. R-18. VALENCIA-10).*

POEMAS DE RODOLFO ALONSO *

Advierte Rodolfo Alonso, en la contraportada de su último libro —*Señora vida*—, que reúne poemas escritos en los últimos once años, pero que no todos ven la luz. Las razones de ese parcial silencio son múltiples: «económicas, técnicas, estéticas, del corazón, de estado». Hay también razones de otra índole, desde el pudor hasta la orgullosa modestia. «Por ahora, vayan éstos, agresivamente indefensos, a la busca del corazón del generoso lector», agrega Alonso.

No pudo, tal vez, el autor hallar definición mejor, para sus poemas congregados, que esta fórmula: «agresivamente indefensos». Así se nos aparecen, agresivos por afán de comunicación, por voluntad de despojamiento retórico, por «testimonio de cautela, pesimismo, pasión». Pero si su acción es agresiva, su condición es indefensa. La poesía misma resulta para Alonso, quizá, vida indefensa, que sobrelleva, a su pesar, las imposiciones de la historia y de la naturaleza. Un poema no puede «impedir una guerra, ni que enmudezca un amigo, ni que un sádico torture, ni que el tiempo pase». Pero tampoco impedirá que los árboles se cubran de hojas o que «la primavera sea eterna». Un poema —todo poema para Rodolfo Alonso— es ejemplo de esta trémula situación indefensa, atareada en registrar, memorizar y comprobar. El poeta ha escrito hace años: «Cada poema es para mí un residuo, un sedimento del hecho de vivir». No es Alonso un desconocido en las letras argentinas; tampoco en el ámbito hispanoamericano. Unos pocos datos lo confirmarán.

Buenos Aires fue su ciudad de origen; 1934, el año de su nacimiento. Pero sus textos se han expandido por América y Europa, y sus libros de poesía llegan a la docena, o la sobrepasan. Colabo-

* Rodolfo Alonso: *Señora vida*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 1979, 75 pp.

ró desde muy joven en revistas argentinas y extranjeras, tradujo a Pavese, a Marguerite Duras, a Fernando Pessoa, a Ungaretti; los comentó y prologó, y aun escribió páginas para filmes de corto metraje. En 1968, la *Antología consultada de la joven poesía argentina* incluyó composiciones suyas. En 1963, una selección de poesía argentina, editada por el Instituto «Torcuato di Tella», le había presentado entre autores de la jerarquía de Edgar Bayley, Alberto Girri, Enrique Molina, H. A. Murena, Olga Orozco, Aldo Pellegrini. Los «parasurrealistas» —designación forjada por Juan José Ceselli— le contaron entre los suyos. Y así logramos ver a Rodolfo Alonso, iniciado en 1954 con *Salud o nada,* militando en compañía de Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Francisco Urondo, Alberto Vanasco, sin olvidar a la inquietante y trágica Alejandra Pizarnik. Los parasurrealistas combinaban los ecos del neorromanticismo (que respetaban como herencia) con las incitaciones del surrealismo (que los atraía como instrumento renovador). Algo de esa postura persiste en *Señora vida,* aunque con modificaciones sustanciales. Sin estridencias ni esfuerzos —por lo menos sin esfuerzos visibles—, Rodolfo Alonso ha dilatado y depurado los poemas nacidos al calor de la cultura con las provocaciones del momento. Perdurabilidad y circunstancia: tales pudieran ser sus fundamentos extremos.

Porque en Rodolfo Alonso hay un inquisidor del instante, un perseguidor de la condensación verbal, un oído «indefenso» que sorprende voces y estallidos, inminencias y advenimientos. Responde a Nalé Roxlo, y dice que «un grillo / sostiene al Universo». Percibe la fuerza de la tormenta , «que limpia el cielo de la noche», y revela también, en hondo paralelismo, una tormenta que limpia su corazón. Atiende a la construcción del recuerdo, a la vida íntima y cotidiana del hogar, a la violencia de las calles y a lo que llamó Vallejo «la violencia de las horas»: germinación del tiempo, «humana lucha / contra la muerte, la que todo / lo infiltra, asedia, posee, lacra».

Pero su poesía no se agota en la exploración hombre adentro. Asume la realidad de su «pobre país», pequeño (o empequeñecido) y a la vez «más grande que ninguno», y enumera los padecimientos, las miserias, los cansancios, las postergaciones, las mentiras, las hambres, los odios, los atrasos y los estancamientos de ese territorio, al que sólo cabe preguntar: «¿Cuándo llegarás a ser totalmente habitable?» El país y sus gentes aparecen no sólo en ese poema específico, sino en todo el libro: en la santarrita y en el valsecito criollo, en la mujer y en los modos del amor, en el crecimiento de los hijos y en los colores del cielo, en los domingos de la ciudad, en las ganas de vivir, en los cerros y paisajes de Jujuy.

Y enlazando los temas diversos, irrumpen la busca del poema y su secreto, la mortificación del artista, la conciencia desdichada. Sin embargo, el poeta maduro que hay en Rodolfo Alonso es también experto artesano y conocedor excelente del oficio. Esa conciencia desdichada —del vivir tanto como del crear— está compensada por una singular riqueza expresiva. A despecho de la contención y de la pericia para el verso epigramático y para la dicción ceñida, brillan en este libro la abundancia lexicográfica, el adjetivo hallado con fortuna y aplicado con exactitud. Y brilla, por sobre todo, una fluidez apoyada constantemente por la precisión. Lo que pudiera juzgarse facilidad es, en rigor, felicidad del tono, del ritmo, de la elección de las palabras. Felicidad que ha de aquilatarse en su justo valor: «Ni hedonismo, ni astucia, ni cinismo posibles —señala el propio Rodolfo Alonso—; sólo conciencia desdichada.» Es decir, poemas que son sedimentos de la vida, residuos agresivamente indefensos.—*ALEJANDRO PATERNAIN (Beyrouth, 1274. MONTEVIDEO, Uruguay).*

ENTRELINEAS

OTTO VON SIMSON: *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden,* versión española de Fernando Villaverde, Alianza, Madrid, 1980, 322 pp.

Simson lee el fenómeno del gótico partiendo de un presupuesto idealista: la catedral es la plasmación arquitectónica de una ideología trascendente y alegórica de la vida, pues para el hombre altomedieval el mundo no es real sino en tanto simboliza determinados contenidos ultraterrenos. Por tanto, la construcción debe ser el gigantesco umbral que lleva de este mundo al otro, la introducción visible y articulada a la imagen del mundo celestial.

Las apoyaturas del investigador son los textos y tendencias que responden a la tradición neoplatónica, agustiniana y simbolista del pensamiento medieval, la que trata de explicar la naturaleza como un sistema armónico cuya clave es geométrica y que se fragua en construcciones arquitectónica y musicales. La estética que deviene de estos principios es, igualmente, trascendente: la belleza es el armonioso estallido del *splendor veritatis,* suerte de acceso sensible a las verdades que el mundo empírico señala y oculta.

El desarrollo de estos argumentos gira, sobre todo, en torno a los dos grandes ejemplos típicos y radicales del gótico: Saint Denis y Chartres, no sólo tomados como aislados hechos constructivos, sino como centros de realización y difusión del pensamiento platonizante que antes esbozamos, liderado por personajes como Suger y Jean de Salisbury.

A partir de estos presupuestos filosóficos, Simson ataca el análisis de la catedral en su aspecto constructivo, comenzando por el diseño, en donde encuentra la perfecta expresión del simbolismo gráfico y proyectivo con el saber constructivo, matemáticamente recortado sobre los fenómenos de elevación de alzados y compensación de cargas. Menos le importan los detalles de estilo, pues éste deviene de la catedral gótica como fenómeno integral, o sea, como hecho arquitectural y monumento litúrgico-alegórico.

A estos componentes de carácter ideológico Simson agrega la consideración de los fenómenos políticos y económicos que diseñan la ciudad medieval de los siglos XII y XIII: consolidación de la vida urbana, esbozo del Estado protonacional en Francia, sistema de gasto del excedente económico y de reproducción de las inversiones a través de los títulos de la deuda pública y contribuciones que financian la catedral y la convierten en el primer fenómeno turístico de la modernidad: la peregrinación.

El libro de Simson acierta en todos sus niveles, aunque algún lector críticamente situado en otros presupuestos pueda objetarle el método. Pero aceptado éste, el nivel de documentación erudita, el desarrollo expositivo conciso y exhaustivo y la amenidad del relato que no ahorra escenas, consideraciones anecdóticas y crónicas de aquella época gigantesca y delicada, terminan por cautivar a cualquier lector.

La contribución metódica no es menor, aunque no está expresa: se trata de correlacionar la tipología arquitectónica y los alcances técnicos de una época del arte o ciencia de construir con los sistemas de cultura vigente, y nunca tan integrados en construcciones unitarias como en la Alta Edad Media, de donde surge la catedral gótica, disparada, en sus dos flechazos de piedra, hacia el pleno espacio de los Tiempos Modernos.—*B. M.*

LUIS BERENGUER: *Tamatea, novia del otoño,* prólogo de Alfonso Grosso, Altalena, Madrid, 1980, 175 pp.

He aquí la novela póstuma de Berenguer, el último eslabón de la cadena que diseñan *El mundo de Juan Lobón, Marea escorada, Leña verde* y *La noche de Catalina Virgen.* De algún modo, el autoanálisis que hace el protagonista-narrador también es el balance de una existencia. El varón que ha servido involuntaria pero inevitablemente a la mujer a lo largo de una vida y que llega a la madurez (y al otoño, que aparece como obvio anuncio en el título) para encontrarse con la mujer como una figura vaga y enigmática.

Las tensiones del narrador van de Maru, la hembra que lo desfloró (y que en su fantasía posee los secretos de su dificultosa virilidad y la flor de su honra), a Eulalia, la mujer institucional, y a Tamatea, la adolescente que, en cierto modo, se confunde con la hija, con su encanto pueril e incestuoso, ya que permite montar la intriga sobre la cual aspira a sostenerse la novela.

Esta reflexión del personaje puede adelantar la clave (p. 80):

> Es extraño comprender que hablar de Maru, hablar de Eulalia o hablar de Tamatea sea hablar de mí mismo, no de mis relaciones con las mujeres clave de mi vida. No es la aventura de vivir con ellas, sino de vivir por ellas, para ellas, y la de sentirme como un barco sin viento cuando me faltan. Nunca he tenido miedo de perderlas en el sentido celos o en el sentido cuernos, que se fueran con otro, sino en el inmenso miedo de sentir un vacío sin llenar que alguien ha de ocupar, siempre contra mi voluntad: despertar por las noches con un peso en el corazón, pronunciar un nombre nuevo y no saber por qué eso duele tanto.

A través de una somera historia policial, constantes «flashes» hacia el pasado que contienen una biografía y descripciones de ambientes de la nueva burguesía española hacia los años sesenta, Berenguer esboza la problemática central que el final abierto y ambiguo deja con un haz de hilos en las manos del lector, para seguir trenzando sus hipótesis: ¿quién es Tamatea, si alguna vez existió? ¿El mito de la novia eterna, perpetuamente núbil y virgen, o una mujer como cualquiera, la hembra de la biología, preñada por alguien y que —sólo ella— es dueña de sí misma y de su hijo?

Enésima versión de una leyenda que ronda los abismos de la diferencia sexual —la abeja reina, la mantis religiosa que sólo apetece al hombre como instrumento de su función perpetuadora de la vida—, la historia de Tamatea deja al varón en el vago espacio del *chevalier servant:* lo activo de la vida, en contra de la apariencia convencional,

es lo femenino. Lo masculino es mera encarnación del hijo, del gigoló, del esposo, del padre que las mujeres necesitan, adoptan y utilizan.

Berenguer es ducho en fórmulas que, sin desbordar la sorpresa del lector, son, sin embargo, de una eficacia artesanal suficiente. Su relato va con rapidez y medida de un nivel a otro de los tiempos narrativos, de las anécdotas fragmentarias que van componiendo el difícil rostro del protagonista. Su libro se reclama del leve suspenso policial, tanto como de la novela psicológica y la esbozada evocación de ambientes. Puede ser tomada, sin riesgo, como un ejercicio en el viejo juego de entretenerse y descifrar a los hombres por medio de la letra impresa.—*B. M.*

BRUNO RIZZI: *La burocratización del mundo,* traducción y postfacio de Juan Ramón Capella, prefacio de Salvador Giner, Península, Barcelona, 1980, 246 pp.

La aparición de la burocracia como nueva clase social es un fenómeno que afecta, de manera axial, al pensamiento político de nuestro tiempo. Por un lado, señala la formación de un capitalismo de Estado o colectivismo burocrático en los países así llamados «comunistas». Por otro, indica una probable transformación del capitalismo clásico, monopólico y multinacional, bajo la gerencia de una clase que no es la burguesía reconocida.

Sobre este tema se ha escrito mucho en los últimos cuarenta años. Los marxistas han tratado de apelar a sus clásicos, pero se han encontrado con menciones fragmentarias al funcionariado de las sociedades anónimas y a los burócratas del capital financiero, que explotaban en nombre de la burguesía, ejerciendo una administración por cuenta ajena del capital impersonal y disperso. El marxismo no pudo prever la creciente corporativización de la economía al ritmo de su tecnificación cada vez mayor. La intuición —no la solución— corresponde a los fascismos.

En 1939, de manera semiclandestina, Bruno Rizzi daba a conocer su folleto. La suerte manifiesta del texto iba a ser oscura, pero su éxito como fuente de reflexiones, amplio. Lo popularizaron y deformaron libros de amplia circulación, como *La revolución gerencial,* de James Burnham, y *La nueva clase,* de Milovan Djilas. Ahora se lo revalora como el antepasado de la problemática presente.

Texto en parte panfletario y apresurado, poco preciso en su lenguaje por momentos, *La burocratización* contiene, sin embargo, algunos

nudos conceptuales sin los que es imposible pensar el mundo moderno. Uno de ellos es la definición de la URSS como un Estado colectivista burocrático, que nunca fue socialista y que propone una nueva categoría al pensamiento sociológico. Otra, el conflicto entre burocracia capitalista y burguesía en los regímenes fascistas. Por fin, la orientación dominante en el mundo actual que, contra las previsiones de Marx, no se acerca a parámetros socialistas, sino a una generalizada burocratización, a la unidad del mercado mundial y al dominio de una tecnocracia gerencial que desvanece la lucha final entre la burguesía y el proletariado al carácter de escena literaria.

Rizzi acierta en estas líneas. Yerra en otras. Evidentemente, el surgimiento del capitalismo de Estado colectivista y burocrático, con la apariencia de una revolución comunista, en los países atrasados, no es casual. El Estado como clase explotadora impersonal es un motor del desarrollo que suple las tareas históricas y deficitarias de la burguesía local. En esto, el fenómeno URSS, con no ser socialista, tampoco se puede considerar un regreso a la servidumbre, con todas las analogías que puedan encontrarse entre burocracia y aristocracia.

El texto de Rizzi contiene cierta alarma por el final del mundo: el fin de la era burguesa y de sus ilusiones (entre ellas, la revolución proletaria mundial) y la melancolía por un mundo de libertades (entre ellas, la de mercado) que se gasta y desvanece. Pero incita, a la vez, a repensar las cosas y las categorías mentales con que se han tratado de entender hasta el presente.

La reedición es muy oportuna y se vincula con la revalorización de Rizzi que ocurre actualmente en Europa. Los apéndices ilustran sobre la oscuridad que rodeó a la figura del autor (1901-1977), su carácter de comunista de la fracción Bordiga dentro del PCI o de trotskista disidente y los huecos y apresuramientos de su discurso, que Capella examina con rigor que merece agradecimiento.—*B. M.*

FAUSTO NICOLINI: *Benedetto Croce*, UTET, Torino, 1976, 538 pp., con 21 ilustraciones fuera de texto.

Tardíamente se distribuye en España esta biografía exhaustiva de Croce, debida a su colaborador más inmediato durante casi medio siglo de vida y trabajo intelectual, y que es el texto con que se abrió la colección *La vita sociale della nuova Italia*, dirigida por Nino Valeri.

Biografiar a Croce no es tarea pintoresca, pues se trata de una vida larga y laboriosa, carente de aventura «exterior», como no sea la de cualquier ser humano de su tiempo y su condición. En cambio,

importa detallar su biografía intelectual y su carácter de asceta laico, integrante de esa postrera fila de humanistas burgueses donde encontramos a Thomas Mann junto a Paul Valéry, a Ortega junto a Freud. Aún más, la amistad íntima y la no apagada admiración de Nicolini por don Benedetto le impide tomar distancia crítica ante el maestro y borra todo detalle biográfico que no integre la figura incólume del hombre de saber y civismo, el filósofo infatigable y el liberal sin miedo y sin tacha. Estas son las virtudes y las limitaciones de toda historia contada de cerca.

La ventaja esencial del biógrafo Nicolini reside en que su propia obra intelectual forma parte de la tarea crociana, desde el primer período, ligado a la investigación de la historia napolitana y, por ello, española —la identidad profunda de Croce fue Nápoles, la ciudad de Vico, y desde la cual podía lanzarse un amplio gesto de universalidad italiana—, pasando por un segundo momento, en que la historia pasa a ser materia de reflexión filosófica y la filosofía se resuelve en una reflexión sobre la historia, hasta llegar a la prolongada madurez, donde todas las acciones intelectuales de Croce —la crítica literaria, la ética, la política, la historiografía y la historia concreta— aparecen impregnadas de su pensamiento sistemático.

Nicolini conoce a Croce de cerca y por dentro, ha sido testigo y frecuente protagonista de sus momentos brillantes o sombríos, asume su estilo escrito, descubre los matices de su napolitanismo y hace la crónica de un hombre hecho que llega a la vejez y a la muerte con la plenitud ilusionada de sus facultades. La saludable frecuentación de sus textos le permite y nos permite, a pesar de las disidencias de cualquiera, orientarnos en un presente erizado, como en los peores momento del triunfo fascista, de brujos y sacristanes.

Revisitar a Croce tiene, al menos, ese efecto tonificante: echar luz sobre los cambiantes volúmenes de la vida, esa vieja luz ilustrada que trató, en su caso como en el de todos los dialécticos auténticos, conciliar la eternidad de las categorías con la movilidad de la historia.

Quien se interese por la obra y la personalidad del filósofo italiano dispone, ahora, de otros textos del mismo carácter: la reedición de los trabajos de Elena Croce, su hija, *L'infanzia dorata* y *Ricordi familiari* (Adelphi, Milano, 1979). El austero pensador de estirpe abrucesa aparece en estas páginas mezclado con el napolitano leve y divertido, espectador de comedias populares, sensual (de un sensualismo controlado por el intelecto y que, invitablemente, da en placer de escribir y de leer), en el memorioso rebuscador de cosas italia-

nas, en el insobornable servidor de la lucidez laica y de la razón como facultad de la vida.

La moda, que todo lo lleva y lo trae, ha puesto a Croce detrás de la puerta. Mañana o pasado, tal vez, vuelve a las candilejas. A él poco le importaban estos vaivenes, que no pueden sostener sesenta años de tarea cotidiana. A quienes lo leen con fidelidad, tampoco.—*B. M.*

La colección de poesía *Libros del Golpe.*

Publicar libros es un asunto en cierta medida marginal y riesgoso. Publicar libros de poesía es aún más marginal y riesgoso. Publicar poesía de autores jóvenes, a menudo inéditos o poco favorecidos por los cotarros de la fama, decididamente es una hazaña.

Hazañosa es, pues, la empresa de Carlos Carballo al lanzar estos *Libros del Golpe.* Los primeros golpazos se denominan: *Pentagonía de veinte años a la sombra,* de Luis Gómez Jacinto; *La estrategia del viaje,* de Jesús Alonso Burgos; *La renuncia y otros textos,* de Joaquín Arnaiz; *La máquina de fabricar vida de ultratumba y otras ironías lamentables,* de Angel González Castrillejo, y *Raíces en la niebla,* de José Elgarresta.

En estas páginas los jóvenes poetas muestran para nuestras horas sus intentos, la aceptación de ciertas maestrías, sus rechazos, sus ensayos. Para el futuro más o menos confuso, un documento insoslayable de la literatura española contemporánea.

Activando el panorama esbozado, la editorial promete la publicación de los premios por ella otorgados en 1980: Eugenio Cobo y Teresa Flórez, en poesía, y *Cuando Elena se fue,* de José María Pérez Alvarez, en narrativa.—*B. M.*

OCTAVIO ARMAND: *Superficies,* Monte Avila, Caracas, 1980, 226 pp.

La literatura que medita sobre sí misma jugando a que no tiene a qué servir, el desconcierto de la experimentación, el exilio como anulación del tiempo en la distancia de un centro del mundo hipotético, Apollinaire, Lezama Lima, la imposibilidad de repetir a los clásicos (esto que tan bien conocía Pierre Ménard, repetidor de los clásicos) alimentan las páginas de estas *Superficies,* donde la temática de Armand vuelve a insistir sobre sí misma.

El gesto de ocuparse se envisca en una espiral barroca o se resuelve en obsesión o se queda en pura, limpia, impoluta superficie

(aquí se vuelve al título y a su «expresividad», a su manera de reconocerse lectura expresa del propio libro que titula). El barroquismo juega a los callejones opcionales de las palabras que tienen acoples entre paréntesis, tramos para recortar y armar, sobrepuestos significativos. Las obsesiones son esos poemas donde la grilla de la forma se llena con un mismo verso, repetido un número de veces que puede ser infinito. La superficie campea por sus fueros (los derechos de la página en blanco, del papel) en los largos espacios sin escritura que juegan entre la escritura.

El punto inicial de estas especulaciones es el punto final. Los dos fueron señalados por Mallarmé hace un siglo y la parábola del experimentalismo sigue repitiendo el viaje entre uno y otro, ya, ahora, con un viejo sabor a clasicidad.

En torno al exilio, más allá de la concreta circunstancia histórica que hace del sujeto histórico y concreto Octavio Armand un experto exiliado, el destierro se convierte en una categoría ajena a circunstancias, connotativa del hombre o, al menos, del hombre que escribe: «¿No somos todos extranjeros? ¿No estamos todos fuera de alguna historia? ¿No somos esencialmente bárbaros/réprobos/locos/leprosos?» (p. 164). Hombre cubano que escribe, hombre cubano, hombre, este sentimiento de extrañamiento lo define al sacarlo, por las buenas o las peores, de todos los paraísos perdidos, estableciendo la distancia insondable que da nacimiento a la escritura, metáfora del espejo, que es metáfora de la escritura, «una elipsis. Rebotando/repitiéndose, el ojo colabora en su sistemática anulación» (página 63).—*B. M.*

PIEDAD SILVA: *Sencilla y múltiple,* s/e., Cáceres, 1980, 193 pp.

La cacereña Piedad Silva ha obtenido con este libro el premio «Cáceres» de novela corta en 1979 y se presenta con él en la palestra literaria. Por su edad se inscribe en la novísima generación de narradores (nació en 1948), y algunos de los rasgos del texto también parecen subrayarlo.

Coloquialismo, *flashes* de la memoria, montaje cinematográfico de las secuencias, un ritmo fragmentario fiel al juego de evocar, cierto autoanálisis, el intento de hacer un rápido balance de una juventud tal vez definitivamente conclusa, son algunos de aquellos rasgos.

El uso del lenguaje coloquial nunca recae en pintoresquismo, y aparece funcional al evocar la narrante su infancia extremeña, como una atmósfera sonora y casi dialectal, y al describir los ambientes

universitarios de su adolescencia o la correspondencia de su amigo pasota, donde el registro lingüístico cambia y funciona, sirviendo a otro clima.

La novela narra la historia de un trauma histórico (el fin del franquismo contemporáneo a la entrada en la madurez social de la narrante) que obliga a un examen de conciencia, dramatizado por el brusco cambio cultural sufrido en la provincia española durante los años del desarrollo económico. Desfases de mentalidad y de tiempo vital ante el cambio, abismal separación de las generaciones, dificultad para iniciarse en una nueva vida, para la cual las pautas intelectuales, cotidianas, morales y hasta concretamente sexuales heredadas son inútiles, son algunas de las líneas que permiten la construcción de la novela.

En general, las «escenas» están bien montadas, resueltas con un vivaz lenguaje vocativo que no excluye cierta coquetería barroca. Por trechos, la solución es un tanto apresurada, y muestra lo inmaduro de la autora ante la técnica del oficio o, tal vez, la falta de una relectura final y eficaz. Silva sabe narrar y, mayormente, lo hace. En futuras tentativas, con certeza, prescindirá de la rápida explicación que achata y anula los hechos referidos y que son esenciales a todo acto de contar.—*B. M.*

ISAAC DEL VANDO-VILLAR: *La sombrilla japonesa,* Dendrónoma, Sevilla, 1980.

Surgido del modernismo y disparado hacia el ultraísmo, Vando-Villar pertenece de lleno a la historia de la literatura, y en medida mucho menor, a la literatura misma.

Para rastrear sus fuentes decadentistas e —insisto— modernistas no hay que ir muy lejos. Para el toque oriental y el ejercicio del *haiku,* basta un abanico de papel comprado en el Rastro:

La princesa color de kaolín
se divierte recitando haikais
dentro de su pequeño palanquín.

El malditismo inevitable viene con la pipa de kif:

Oh esos divinos fumaderos de opio
escondidos como los edenes
en las ciudades del placer.

Desfallecimientos y trópicos acreditan otros momentos del *elan* modernista:

Bello país, donde una noche de verano he sentido
morirme de amor.

El paso al ultraísmo lo da junto a Ramón, con muchas de esas ocurrencias y retruécanos, metáforas y *boutades* que prosperaron en los veintes de la Puerta del Sol. Oliverio Girondo o Guillermo de Torre podrían haber escrito:

Allá lejos, la tarde
se está vistiendo de etiqueta
para el gran cotillón de la noche.

Y también:

Las embarcaciones flotantes
miran el mundo del revés
mientras se fuman sus negros cigarrillos.

Y hasta:

En el cielo de tu boca succional
se habían disipado los topacios.

La materialidad de la entrega —un envoltorio rojo, las páginas de papel marfil sin encuadernar, las viñetas de época, el apunte de Barradas— facilita la evocación y pone a Dendrónoma, decididamente, del lado y el esfuerzo por el libro raro, nostálgico y de lúcido *Kitsch,* lo cual es ya un grado de elegancia.—*BLAS MATAMORO (Ocana, 209, 14 B, MADRID-24).*