
Críticas y Reseñas Bibliográficas

1

HAROLD EUGENE DAVIS

Panorama de las ideas contemporáneas en Estados Unidos, por Angélica Mendoza. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958

La autora de esta monografía agrega una contribución importante a la ya imponente lista de libros de la serie del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, intitulada *La Historia de las ideas en América*. Su análisis penetrante y juicioso de las ideas y tendencias del pensamiento en los Estados Unidos es una interpretación proyectada obviamente hacia el lector latinoamericano. Pero los rasgos firmes y ciertos en los que están trazados algunas, si no todas las configuraciones del pensamiento norteamericano nos dan una evaluación y una interpretación que rivalizan, si no exceden, cualquier trabajo de tales alcances en idioma inglés.

La obra se divide en tres grandes capítulos. El primero, *El pensamiento económico y social*, analiza el dinámico pensamiento sociológico, antropológico y económico en sus relaciones con la evolución tecnológica del siglo XIX. Las materias se agrupan bajo estos títulos: *La era de la técnica*, *El hombre y sus creaciones*, *El fruto y su semilla*, *La revolución silenciosa*, *Los símbolos del poder* y *El pensamiento social*. Los conceptos de la sociología y antropología cultural norteamericanas están bien sintetizados. En la segunda parte, *Las ideologías del sistema*, la profesora Mendoza traza a grandes rasgos el crecimiento del movimiento obrero y sus ideologías con referencia al desarrollo de la gran industria.

El encabezamiento con las frases de: "big business"; el sistema *oligopolio* (el control de los precios por unas pocas firmas, denominación del economista Gallbraith) y los problemas de la política nacional en términos jurídicos hasta llegar a la legislación del "New Deal", incluye el estudio de los siguientes tópicos: Líderes obreros, Las organizaciones del trabajo, Ley natural y control so-

cial, Las ideologías obreras, La nueva era legal, y La ideología de la industria.

Puesta la escena en este panorama calidoscópico, las estructuras sociales, ideas, ideologías y políticas cambiantes, la autora aborda en seguida la materia más profunda y penetrante de su estudio, a saber, las ideas políticas y filosóficas que ocupan la tercera parte del libro. Aquí revela la señorita Mendoza la forma dinámica de su análisis y también la simpatía con que se ha compenetrado del pensamiento norteamericano actual. En unas líneas del inciso primero (pág. 139), resume de esta manera su pensamiento: "Se trata de un verdadero proceso revolucionario con un enorme poder transformador de carácter inmanente y de una acción con perspectiva de radio mundial. Se ha tenido noticia verídica de su desarrollo por el testimonio de pensadores contemporáneos; pero como está en pleno desenvolvimiento y maduración no se puede vislumbrar su proyección final en un futuro distante. Tampoco se ha explicado en una nueva doctrina social o política, y así como sus dirigentes permanecen en la penumbra de la "Junta de Directores" —al tope de una estructura piramidal de la industria y las finanzas así también su lenguaje ha perdido su pragmatismo y se ha hecho sibilino y figurado".

Los asuntos examinados: El credo nacional, Corrientes y tendencias, La gran tradición, Humanismo y personalismo; fácilmente sugieren que la autora entra en la médula de las implicaciones filosóficas de las ideas y los conceptos políticos tratados antes objetivamente.

Este resumen de filosofía social constituye un "tour de force" extraordinario. Se estudian en el texto las ideas de C. I. Lewis, Morris Cohen, John Eloff Boodin, Alfred North Whitehead, George Santayana, Filmore S. C. Northrup, Herbert W. Schneider, Borden P. Bowne, Reynhold Niebuhr, Edgar S. Brightman, Charles Peirce, William James, John Dewey y Ralph Barton Perry, presentadas con honradez intelectual. El naturalismo predominante (neorrealismo, realismo-crítico, positivismo-lógico, etc.), algunas veces con rasgos del idealismo, por ejemplo en Santayana, es explicado

con brillo, lo mismo que el personalismo idealista de Edgar S. Brightman y sus discípulos.

Se equivoca la autora, a nuestro juicio, en asignar un carácter demasiado representativo a la doctrina socio-política propuesta por la revista *Fortune* (pág. 140). Esta equivocación da a esta sección cierta superficialidad peligrosa. Quizá surge esta dificultad de la falacia de asignar al sector administrativo de la sociedad un papel de dominio intelectual absoluto (págs. 139 y 141), que contradice el pluralismo básico, tan claramente destacado por la autora en otras partes de la obra (pág. 153 y *passim*). Las omisiones al tratar de la literatura, las bellas artes y la religión son señaladas en la "Advertencia al lector". Pero la autora parece desconocer la importante discusión sobre la filosofía de la historia que ha recibido tanta atención en los Estados Unidos en los años recientes. No examina la literatura historiográfica misma y presta además muy breve atención (principalmente a Oliver W. Holmes), a la filosofía del derecho (jurisprudence), que algunos pensadores norteamericanos consideran la expresión más significativa del pensamiento social contemporáneo. *La nueva era legal* (págs. 119-127) se limita al desarrollo de la cuestión obrera expresada en la legislación nacional, con escasas referencias a la legislación de los Estados. Por otra parte, algunas frases, algo polémicas (ver pág. 120), en las que subraya la calidad negativa de la legislación quizás demuestre un desconocimiento del sistema legal norteamericano.

Debe anotarse, además, que en una obra patrocinada por un Instituto de Historia, se preste tan poca atención a las ideas sociológicas de los historiadores y a los debates que sobre historiografía se han desarrollado en los últimos años. No se mencionan, por ejemplo, las ideas de Charles y Mery Beard, Carl Becker, Charles Eliot Morison, Harry Elmer Barnes y James Harvey Robinson. Aunque hay referencias a la filosofía de Morris Cohen y Reynhold Niebuhr, creemos que su interés en el problema de la historia recibe menos consideraciones de la que objetivamente merece. El libro no menciona a H. J. Randall, Jr., que ha participado en importantes discusiones sobre el tema. No aparece, por otra parte, citada en la bibliografía, el importante *Journal of the History of Ideas*, redactado por el filósofo A. O. Lovejoy, ni las *Historias ideológicas*, de Henry Commager y Merle Curti.

Es obvio que hay diferencias fundamentales en las ideas que surgen de las distintas experiencias históricas de los varios pueblos de América. Sin embargo, la crítica de la autora al llamado "sistema americano" (págs. 139-148) nos deja perplejos, porque parece estar fundamentada en la sor-

prendente suposición errónea de que las naciones americanas no tienen experiencias históricas comunes, y por eso no pueden poseer propósitos americanos (págs. 147-148). ¡Ojalá que la dificultad sea meramente semántica!

2

DANILO SALCEDO VODNIZZA

Union Democracy, por Seymour Martin, Lipset Martin, A. Trow y James S. Coleman, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1956; 455 páginas

La obra que comentaremos ha constituido un serio esfuerzo de investigación y ella es considerada en los Estados Unidos como un valioso aporte en el área de la Sociología Política.

Por el tipo de problemas que aborda y por el esquema teórico que los autores utilizan para investigar, se hace merecedora de un detenido examen y análisis crítico. Además, este trabajo señala o sugiere a los sociólogos los aspectos más esenciales que deben tomarse en cuenta en los estudios sobre el funcionamiento interno de los sindicatos obreros, de tal manera que sea posible disponer de un cuadro claro y real sobre la dinámica de estas importantes organizaciones del sector asalariado.

En casi todas las asociaciones u organizaciones de índole voluntaria y de expresas finalidades democráticas, se hace evidente el dominio de una oligarquía que opera a través de un partido, esto es, un grupo que controla la administración y la orientación de la asociación. No es necesario que el partido posea carácter político, aun cuando el hecho más común sea que éste se identifique con determinada corriente ideológica existente en la sociedad. Este fundamental principio sociológico que emplea Lipset y sus colaboradores, emana de la famosa "ley de hierro de la oligarquía", formulada por el sociólogo alemán Robert Mitchel, quien la enuncia en su obra *Los Partidos Políticos*, publicada en 1911, con los siguientes términos "... es la organización que da origen al dominio de los elegidos sobre los electores, de los mandatarios sobre los mandantes, de los delegados sobre los delegantes. Quien dice organización dice oligarquía".

Este fenómeno de la oligarquía ha preocupado desde antiguo a los pensadores sociales; Aristóteles afirmaba que la existencia de una democracia sólo podía tener lugar en pequeñas sociedades (ciudad griega), donde era factible ejercer un control más directo sobre los dirigentes. Además, señalaba que la participación de la clase media en los

asuntos de la ciudad-estado era una garantía para la consolidación de las prácticas democráticas. Este planteamiento clasista y localista aristotélico se ha visto superado por una nueva concepción política, la cual sostiene que el funcionamiento de la democracia en una "sociedad de masas" depende de la diversidad y multiplicación de organizaciones que canalicen las aspiraciones de los individuos. Este enfoque se conoce con el nombre de teoría política pluralista, y ésta ha jugado un importante papel en la vida social de los países anglosajones.

Resulta interesante destacar que el agudo Alexis de Tocqueville hacía hincapié en uno de los factores que facilitaban el ejercicio de la democracia norteamericana —la que él observó directamente—, era el número considerable de asociaciones creadas por los norteamericanos para descentralizar los asuntos de gobierno y responsabilizar así a una cantidad mayor de individuos en el manejo de los asuntos públicos.

Emile Durkheim en su obra *La División del Trabajo*, hace notar que una nación puede mantenerse si entre el Estado y el individuo existe una serie de grupos secundarios, que sean lo suficientemente atractivos como para motivar y conducir al individuo al torrente de la vida social.

Lo que acontece en la sociedad analizada como un todo, ocurre también en el seno de cualquier particular asociación. Al no existir dentro de ésta grupos organizados que supervigilen su funcionamiento y los manejos del sector dirigente, o que carezca de finalidades para cuyo logro todos sus miembros se vean obligados a participar, surgirá necesariamente el predominio de un grupo identificable, que se designa con el nombre de oligarquía. Esta oligarquía retendrá el poder por todos los medios a su alcance; cuando se vea amenazada por una posible oposición, echará mano a toda clase de recursos, aun a aquellos que están reñidos con los principios democráticos que supuestamente trata de representar ante sus miembros.

Todas las formulaciones teóricas que hemos señalado, han permitido a Lipset y sus asociados, sostener que los sindicatos norteamericanos se caracterizan internamente por la carencia de una auténtica democracia, porque están dirigidos y administrados por un sólo grupo o partido, y no existe oposición organizada que dispute el poder.

Debido a que los sindicatos obreros comprenden cada vez un número mayor de miembros, la tendencia es que en ellos se desarrolle una estructura burocrática, es decir, un sistema de organización racional y jerarquizada. Luego, al aumentar la burocracia sindical, el poder de aquellos que dirigen los sindicatos se ve incrementado, y por consiguien-

te, el poder de sus singulares asociados disminuye en relación directa.

El Sindicato Internacional de Tipógrafos de los Estados Unidos (International Typographical Union), es la excepción a la "ley de hierro de la oligarquía", porque en él existen dos partidos organizados que lo convierten en un sindicato verdaderamente democrático. El estudio del funcionamiento democrático de esta particular institución sindical constituye el trabajo de investigación efectuado por Lipset y los otros autores.

Los tipógrafos en los Estados Unidos, como en el resto del mundo occidental, han sido uno de los primeros grupos de trabajo que se ha organizado en gremios o sindicatos. La ocupación de impresor posee características que la hacen destacarse por sobre las otras actividades manuales, siendo la principal, el nivel cultural que logran los individuos a través del trabajo mismo.

Se tomó una muestra de 500 sujetos, en la que se incluyó también un número considerable de dirigentes de los dos grupos políticos; todos fueron sometidos a una intensa entrevista, la cual se conducía en base a una cédula que contemplaba las preguntas de los problemas a estudiarse.

Las informaciones recogidas están destinadas a presentar, en primer término, las clases de grupos, equipos, clubes y organismos que existen dentro de la "comunidad de los impresores"; se establecen las características de la ocupación de tipógrafo y las modalidades que imperan en la industria del ramo, para ver la asociación que estos factores guardan con los tipos de relaciones humanas que tienen lugar en determinadas imprentas.

En segundo lugar, los autores se preocupan de ofrecer los aspectos relativos al liderazgo, forma cómo surgen y se relacionan los dirigentes, y las vinculaciones que éstos poseen en sus respectivos partidos. Además, se estudian las normas que regulan el sistema bipartidista y las fundamentales divergencias políticas de los tipógrafos. Todo esto nos ayuda a comprender la existencia de un sistema institucionalizado de dos partidos: el Progresista y el Administrativo.

Finalmente, se registran los principales problemas que han servido de plataformas electorales y los diversos programas que han elaborado ambos grupos, con el propósito de interpretar mejor el sentir de sus miembros, y ganar así su apoyo para la conquista del poder sindical.

Ahora bien, cómo es posible responder a la más legítima pregunta que surge del completo análisis que han efectuado los investigadores: ¿A qué se debe la democracia en el S. I. de T.? La respuesta se encuentra en la combinación del análisis estructural con el histórico, para determinar la estabilidad

del sistema en cada momento del desarrollo en el Sindicato de Tipógrafos.

Conviene subrayar que Lipset aboga por la utilización de la perspectiva histórica en las investigaciones sociológicas, como una necesaria complementación al tipo de análisis que emplee el sociólogo en el estudio de una situación concreta. La dimensión histórica amplifica la comprensión de los fenómenos sociológicos, siendo ésta la posición que compartimos completamente en este tipo de trabajos.

Destacamos, además, que los tres autores pertenecen a la corriente que se denomina funcional-estructuralista, y a la cual están estrechamente asociados los nombres de Robert K. Merton y Talcott Parsons.

La afirmación más sorprendente que hace Lipset es que los sindicatos y las grandes organizaciones voluntarias del mundo occidental se caracterizan por carecer de los requisitos funcionales necesarios a una democracia; aún cuando el S. I. de T. es una excepción, como se desprende del estudio, este organismo tenderá a presentar las mismas características de los otros sindicatos norteamericanos. Las razones que se esgrimen para sostener este juicio se pueden sintetizar de la siguiente manera: a) la participación individual en las organizaciones masivas se reduce o es absorbida por la burocracia que deben desarrollar tales organizaciones; b) la posición actual de los sindicatos en la sociedad moderna, hace que pocos asociados puedan intervenir directa y activamente en los asuntos gremiales, lo que facilita el dominio de una oligarquía partidista, y c) los líderes de las grandes organizaciones adquieren un *status* socio-económico que es superior al de sus representantes, motivo por el cual no desean abandonar sus posiciones y contribuyen a la consolidación de la oligarquía dirigente.

Con relación a los problemas presentados en este estudio, no nos merece dudas en cuanto a la objetividad que se ha tratado de mantener, y en cuanto a los métodos empleados en la investigación. Pero es posible que muchos difieran en el análisis que se ha hecho de las informaciones y datos recogidos, material que es susceptible a "explicaciones" diferentes, según el énfasis que se coloque en ciertos factores que están presentes en la vida de un sindicato. Las discrepancias interpretativas de los fenómenos estudiados surgirán, también, con relación a las concepciones distintas que se posean sobre el medio social y económico en que se desarrollan y actúan las organizaciones de los asalariados.

Para algunos, los sindicatos que operan en una sociedad capitalista no escapan a los antagonismos de clases, debido a lo cual existen grupos rivales

que disputan el control del gremio, o bien, la mantención de un solo grupo en el poder, lo que favorece a un sector de sus miembros. Para otros, estos sindicatos representan genuinamente los intereses de sus asociados frente a los patrones, y su sola existencia constituye una demostración de que ellos son permitidos en un medio democrático, siendo sus prácticas de administración internas compatibles con dicho medio.

En nuestra opinión, investigaciones de la naturaleza que hemos comentado, tienen el mérito de contribuir a mejorar los diversos planteamientos que se puedan utilizar para interpretar la realidad social, aparte, desde luego, de las experiencias metodológicas que arrojan este tipo de estudios, y los aportes que se efectúan a la teoría sociológica.

3

EUGENIO ASENSIO

Vida y Obra de Medrano, por Dámaso Alonso; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, t. I; 331 págs., 13 láminas. *Vida y Obra de Medrano. Edición crítica*, por Dámaso Alonso y Stephen Reckert; C. S. I. C., Madrid, 1958, t. II; 432 págs., 8 láminas

Una pausa de diez años, colmados por toda suerte de tareas poéticas, críticas y lingüísticas, ha separado la publicación de los dos tomos. Los lectores que quizá se retrajeran por el recelo de sinfonías incompletas nada han perdido con la espera. Si el segundo tomo por las exigencias rigurosas del tema no ha brindado tantas oportunidades para vuelos y perspectivas amplias, contiene en cambio un aluvión de pesquisas y hallazgos frescos. Pero en lo esencial guarda la más estricta fidelidad a las bases y normas del primero. Aunque Dámaso Alonso, con su generoso hábito de asociarse con sus discípulos, haya encontrado un precioso colaborador en Stephen Reckert, sin cuyo ahinco la obra —al igual que "otras que se le han muerto en la boca" o aún duermen en sus cartapacios— habría aguardado hasta las calendarias griegas.

Un libro de D. A. sobre el Siglo de Oro abre siempre territorios inexplorados. La modesta bandera del título —Medrano, poeta exquisito y refinado, no iguala a Góngora, ni a S. Juan de la Cruz, ni a Garcilaso— amenaza con privar a la mercancía de la estimación merecida. Con todo, el problema aquí planteado y resuelto, el de un poeta renacentista que a través de la imitación se eleva a la originalidad, afecta a gran parte de nuestra poesía. Al salvar a Medrano, al aprender a sa-

borear sus poemas, salvamos con él a otros clásicos que se ufanaban del hurto honesto, del noble plagio. Toda la finísima sensibilidad del crítico se emplea en elucidar cómo el eco pasa a ser voz y el espíritu personal alienta en la letra ajena y milenaria. D. A. nos entrega el estudio completo de un poeta en la otoñada del Renacimiento y lo redondea con una edición crítica, recogiendo para tejer el tapiz todos los hilos de la investigación. Realiza con maestría los variados menesteres del oficio: la fijación del texto, el desmonte de los artilugios técnicos, la interpretación, la situación en el campo de la historia literaria. Ni siquiera retrocede ante el espinoso problema del entrelazamiento de vida y creación, de personalidad poética y personalidad humana. La insistencia suya sobre ciertos módulos y esquemas estructurales, cuya importancia en la poesía ha sido el primero en sondear, ha dado a ciertos críticos la falsa idea de que rinde culto a un formalismo retórico. Nada más lejos de la verdad: jamás pierde de vista el fondo humano que impregna y vivifica el ejercicio literario. En el caso de Medrano ha trazado, a pulso y sin precursores, la carrera de su vida subordinando los medios al fin último: el de aislar la naturaleza y los rasgos dominantes de su poesía.

Los dos volúmenes, armónicos en el contenido, utilizan registros literarios diferentes. El primero, largamente meditado, pero escrito bajo el acicate del plazo inminente, contiene algunas de las más primorosas páginas del autor. La sutil penetración en los recodos del alma de Medrano, la meridiana claridad con que despliega los secretos de la forma y los matices del sentimiento en los poemas, están, servidos por un estilo cálido que se inclina sobre el lirismo y la grandilocuencia sin caer en ellos. La transposición del plano poético al plano conceptual —la interpretación— ha sido hecha con justeza y dignidad estética. El segundo volumen, más pronunciadamente didáctico, consolida y cementa el primero, brindando una edición, un comentario estilístico, un cotejo con sus fuentes, un juego de esmerados índices, una serie de apéndices sobre puntos marginales.

Medrano revive como hombre. Rodríguez Marín, en una colección de documentos, había desenterrado el único dato válido para el rastreador: Medrano había sido jesuita y salido de la Orden. Búsquedas en Sevilla, en los manuscritos de la Nacional, en los archivos jesuíticos de Roma han aireado una mina de documentos que el biógrafo compagina con las sugerencias que, en cifra, brindan los poemas. Nace en Sevilla, probablemente en 1570, de adinerada familia de banqueros que comercian con México, e ingresa en 1584 en la compañía de Jesús, colegio de Córdoba. Le toca

formarse durante los años de alteraciones internas de la Orden y simpatiza con los jesuitas rebeldes: el gran José de Acosta, el intrigante Pedro de Maldonado, cantados en sus odas. La mayor intimidad le liga a Alonso de Santillán, de quien es profesor en Salamanca. Juntos abandonan la Compañía en 1602 aunque siguen caminos distintos: mientras Santillán se embarca como alférez en la flota de la plata, Medrano se retira a su quinta de Mirarbueno, cerca de Itálica, cuidando sus viñas y rebaños, o cantando sus ocios, y se mezcla a la intensa vida literaria de Sevilla, amistando con Rioja, Arguijo, el pintor Pacheco. La muerte le sobreviene rodeado de una tertulia de amigos después de cantar un romance y su nombre pasa a los libros de escarmiento donde los jesuitas reúnen los fines desastrados de los que dejan la bandera ignaciana.

Asentada la biografía propiamente dicha sobre sólidos sillares de archivo (págs. 1-77), vienen cuatro capítulos (págs. 81-120) dedicados a la rama biográfica de la crítica literaria. Capítulos habilísimos en que medias insinuaciones, nexos sugeridos van tejiendo un puente psicológico entre la vida y la obra. Para este puente suministra ricos materiales el Ms. 3888, autógrafo en que los sonetos a Flora del impreso aparecen intitulados *A la señora Doña Inés de Quiñones*, una oda a Amárranta pasa *A doña María de Esquivel*, cruzan una doña Catalina de Aguilar y una doña Isabel con tachado apellido que da lugar a cábalas, mientras que ningún indicio nos revela qué dama real se esconde tras la *Amarilis* a quien ha consagrado los más bellos a la par que borrascosos versos de amores. Dámaso saca estos poemas amorosos de la zona académica del simple atletismo petrarquesco, los sitúa entre el vivir y el soñar, conciliando experiencia y retórica. Símbolo de esta conciliación podría ser el verso en que ensalza de *Amarilis* "el oro de su negro pelo", aliando el rubio de la literatura a la morenez de la dama sevillana. D. A., fino casuista, analiza aquellos amores "especiados de literatura", hace justicia a las reminiscencias e interpreta como confidencias *sui generis* las series de Flora y *Amarilis* que a la verdad —lo mismo en los cuadernos del poeta que en la edición de Palermo que los refleja— se ordenan en itinerarios sentimentales jalonados de éxtasis, de obstáculos, de ausencias, de muerte (el de Flora).

Seducidos por el arte consumado del exégeta hemos olvidado nuestras defensas. El duende de la contradicción, apoyando el platillo de la tradición frente al de la vida, nos muestra los riesgos de una exégesis que —durante un viaje a Roma emprendido, a lo que parece, en horas de crisis espiritual— baraja tres amores diferentes. ¡Qué harán

imaginativo! ¿Estaremos frente a sucesos reales que han provocado una correspondencia literaria o frente a ejercicios de literatura en los que se ha infiltrado, bajo el disfraz imaginativo, un movimiento interior, un anhelo reprimido? Si la oda al Jesuita Maldonado fué, antes oda a Luis Ferri, no hay inconveniente en admitir que la oda XI fué compuesta anteriormente, acaso sin raíz biográfica, e incluída posteriormente en la serie Flora. Sobran antecedentes literarios: Petrarca había incluído en la serie de Laura nada menos que dos sonetos, el 145 y el 159, remedando la misma oda horaciana a Lálage. En cuanto al soneto *En el secreto de la noche sueño en la muerte de Flora*, acaso fué compuesto con el fin de cerrar la novela amorosa de Flora. Casi todas las novelas de tipo petrarquesco se cerraban con su inevitable *Alma ninha gentil*. Tenemos el caso curioso de Pietro Bembo que comienza con este destino los dos sonetos 135 y 136 de la edición Dionisotti (Gli Asolani, *Le rime*, Turín, 1932), y más tarde, cuando en 1530 muere su amada la Morosina, a ella se los dedica, por cierto que el 135 *Quando forse per dar loco a le Stelle* posee una estructura inicial semejante al de Medrano: la soledad de la noche en el primer cuarteto, el diálogo con las estrellas en el segundo. Pura coincidencia, a lo que pienso.

D. A. ve perfectamente estos riesgos y deja otras puertas abiertas. Reconoce que tanto al preguntarnos si son *academias* o confidencias, no hay respuesta pacífica: "se llega al absurdo lo mismo si se contesta *sí* que si se contesta *no*". Podemos asentir plenamente a la matizada conclusión (pág. 117): "¿Estamos enamorados? Las damas existen, y el amor puede ser que *sí*, también que *sí*. O por lo menos en sonetos o en odas". Aquellos amores lograron "completa realidad únicamente en el arte".

En el mundo del arte se conciliaban la doctrina cristiana y la sensibilidad pagana. Esta mezcla era casi impuesta como un deber pedagógico mediante la entonces imperante práctica de la imitación. Práctica que, brotando en el terreno de la enseñanza como eficaz entrenamiento para el aprendizaje de las lenguas muertas, fué elevado al rango de doctrina filosófica por obra y gracia del platonismo. Saltó la cerca de las escuelas y fué aplicada a la mejora de las lenguas vulgares, porque era fuerza que quien idolatraba y remedaba a Cicerón, Virgilio y Horacio en latín, intentase hacerlo en romance. A mediados del siglo XVI la teoría platónica de la imitación de la literatura modelar fué cediendo ante la doctrina aristotélica de la imitación de la vida y el hombre. Esta teoría favoreció la renovación del teatro y la novela, mientras la lírica siguió tenazmente apegada a sus tradiciones. Horacio era autor remedado en las aulas

de la Compañía que en el siglo XVII y en Polonia produciría a Sarbievivo o Sarbiewski —el Horacio cristiano— cuyos *Carmina* han conseguido 59 ediciones.

Medrano —afirmó con exageración Menéndez Pelayo— "no tiene un solo pensamiento que no sea de Horacio". D. A. que aparte de los hurtos mencionados por D. Marcelino en las Odas, ha descubierto otros nuevos en las mismas *Odas*, en las *Sátiras* y las *Epístolas*, limita esta afirmación. El apéndice del tomo II (365-371) nos da un resumen preciso: de las 34 odas de Medrano 31 son, en todo o en parte, imitación o traducción del lírico latino. Tras Horacio viene el Tasso del que ocho sonetos tienen préstamos; del Ariosto saca sólo uno. El influjo de Virgilio se siente repetidas veces, aunque diluído e impreciso. El estoicismo de Séneca, el pesimismo de Plinio y de Job, retazos de Lucrecio y Juvenal han inspirado pensamientos y versos. De los nuestros se siente la huella de Góngora, de Lupercio, Leonardo, de Agustín de Tejada y, sobre todo, de Luis de León, cuyo horacianismo debió servirle de guía. Tantos frutos tomados del jardín ajeno plantean el problema de si Medrano posee una personalidad poética. ¿Mero planeta o estrella con luz propia? Medrano (tal es la sorprendente paradoja) crea hasta cuando traduce o imita. Quien no admita esta antinomia se cerrará las puertas de la musa clásica.

El cotejo de su arte con el de sus contemporáneos muestra que donde Herrera y Francisco de la Torre están corroídos por la carcoma arqueológica, por el gusto de la muerta mitología, Medrano, renunciando a la pátina, concibe un clasicismo vivificado, ágil. El mismo Luis de León ama las antiguallas y cuando traduce se enamora en la hojarasca del original: en realidad sólo se vuelve horaciano cabal cuando canta por su cuenta. Medrano en cambio poda la mitología o la moderniza, conservando la forma interior y exterior, el espíritu y la configuración de su modelo. La ceniza vuelve a dar llama.

D. A. para llegar al corazón de la mina poética, la ataca por venas diferentes: léxico, hipérbaton, reiteración, correlación. Nos muestra la función de los artificios retóricos: el hipérbaton que, retardando el desenlace del período, establece entre sus elementos una trabazón más completa que el avance lineal, y favorece la concisión; los cortes exclamativos, especiería afectiva que alivia el empaque; la repetición que sirve ya para resaltar un elemento, ya para engarzar eslabones sueltos; la correlación que ordena a la par que varía los conjuntos. Medrano, aunque sus cultismos de acepción son copiosos, aunque sus inversiones sean más osadas que las de Góngora antes de las *Soledades*

des, se mantiene dentro de la raya manierista. Es un cultismo clásico que trata de salvarse del cansancio renacentista acendrando y regularizando el arte: cultismo como el que campea en las *Flores*, de Espinosa. Remedo de los modelos antiguos frente al frenesí barroco de Góngora.

Los dos hemisferios de la obra de Medrano son los sonetos y las odas. Los sonetos ofrecen menor interés. Sonetos fríos a fiestas y túmulos, sonetos petrarquescos de colorido rebajado, sonetos sentenciosos empañados de amargura, sonetos de pasión e idealismo, algún que otro soneto religioso. La obra de Medrano culmina en las odas horacianas, a cuya interpretación se consagran las ochenta páginas capitales (237-312).

D. A. señala como característicos de la oda horaciana los engarces mentales más que explícitos, el movimiento imaginativo, el final decreciente relevado por un toque afectivo o irónico, o por la escapada hacia un subtema. Medrano ha sabido captar no sólo el ritmo exterior y los encabalgamientos, sino la geometría íntima del modelo. Podríamos distinguir tres grados de horacianismo: la versión, la imitación cercana, la imitación libre. Los linderos son borrosos. En las versiones abomina tanto la paráfrasis como la servil literalidad, que respeta lo muerto: las alusiones herméticas, la erudición recóndita. En las imitaciones cercanas compensa la infidelidad de pormenor con una espléndida fidelidad de sentido, sustituyendo las circunstancias y las emociones de Horacio por las de su tiempo y persona. En las imitaciones libres sabe desvincularse y seguir los rumbos de la propia inspiración, sin despegarse de la técnica y el tono horaciano.

Medrano se propuso —la teoría está implícita en la práctica— escribir odas que suscitasen en el lector de su época emoción y deleite idéntico al que debió sentir leyendo a Horacio un contemporáneo de Augusto. Usó tipos de estrofa y de verso que correspondiesen en la medida posible a los de su modelo. Bastante se salva del original, si no el inasequible ritmo cuantitativo, pero sí la ondulación del pensamiento, el contorno rítmico, los encabalgamientos, las pausas, los incisos interrogativos y exclamativos. El tacto del adaptador fué infinito. Y no menor la sutileza del exégeta que al observar que Medrano evita sistemáticamente acabar con pareados limantes y usa sistemáticamente estrofas con final heptasilábico, descubre en este mínimo pormenor una prueba significativa de los gustos e intenciones del autor: acabar no con estruendo sino con gracia. Medrano, fino, recatado, quiere eliminar el énfasis rotundo de la aleluya final. Sirva este botón de muestra para ejemplificar la constancia con que el pormenor revela lo esencial. Al adaptar el modelo a su mundo

personal y traerlo a la órbita de su vida, Medrano puede eliminar totalmente la vieja materia conservando la configuración. La nueva materia puede asemejarse a la antigua, por ejemplo, cuando la marmórea Glicera se convierte en una salada andaluza o cuando el oro de América reemplaza al oro de Asia. Pero el análisis descubre extrañas metamorfosis: la campesina Fídile se trueca en Alonso de Medrano y la reina Cleopatra en el alférez Alonso de Santillán. A veces funde dos o más fuentes. El milagro de su arte consiste en que la nueva creación despaganizada, aligerada de elementos sensuales y coloristas, no sólo recuerde dignamente al modelo sino que tenga aliento personal, vida fresca. El fuego traído de casa ajena ha servido para encender el propio hogar. La tónica se contamina de intimidad, de alma. D. A. acaba horacianamente, con la evasión hacia el subtema del agua donde arrancando de una oda de Medrano enlaza estrechamente a su autor con otros cantores de los ríos de Sevilla. Esta brillante peroración destinada a rematar en belleza uno de esos recitales oratorios que son los ingresos académico, debió de arrebatarse al oyente, y guarda su encanto sobre el lector.

Integradas en el tema central hay páginas que esclarecen aspectos importantes de la estilística y las letras: clasificación de los tipos de inversión, visión de la poesía como correlación, análisis de la *Profecía del Tajo*, de Fray Luis. Y otras fulgurantes, como el contraste entre los dos ambientes de Medrano —el ascetismo desamorado de la Compañía confrontando con el embrujo del mundo sevillano— que dramatizan el conflicto interior del protagonista. D. A. sabe hablar de las cosas bellas en términos de belleza, con esa pasión lúcida, con ese amor y conocimiento de los recovecos de la poesía que sólo es otorgado al *ladrón de casa*.

El segundo tomo es obra de taller. Pero el discípulo no se ha limitado a ordenar materiales o perfilar esbozos, sino que ha acrecentado notas y comentarios, ampliado análisis, identificándose de tal modo con el espíritu del primer autor que éste confiesa: “Me ha ocurrido casi siempre en la corrección de pruebas no poder distinguir lo que era suyo y lo que era mío”. ¿Será malicia mía? Yo sospecho —aparte de la distribución del trabajo reconocida en la nota preliminar— la mano del segundo autor, entonces profesor de Yale, en ciertos morosos análisis estilísticos más de acuerdo con el uso americano que el español. El discípulo tiende a ser “erasmicio Erasmio”. Encierra al final un *Resumen de fuentes* y un variado juego de índices que, aparte de facilitar en cada momento el hallazgo de los datos pertinentes, equivalen a una puntual especificación de fenómenos de lengua y estilo cuyo estudio podrá servir a los

finés de una enseñanza superior de los problemas literarios.

Buena parte del tomo deriva, como un corolario, del primero. Por una promesa no cumplida —la de un apéndice sobre el viaje de Medrano a Roma— hay otras generosamente pagadas: v. g., la de un esclarecimiento sobre la *Epístola moral a Fabio*, cuya autoría es negada a nuestro autor en un admirable tratado (Apéndice, págs. 372-84), anunciador de un libro inmediato. Y hay sorpresas documentales, como la aparición de las pruebas de limpieza de Diego Herber cuyo extravío se lamentaba en el primero, y sobre todo de un manuscrito de Medrano que encierra dos romances de casi segura autenticidad, muy distanciados del resto de la obra.

La edición, notas y variantes es a primera vista la más satisfactoria que poseamos de cualquier lírico del XVI. Está basada en tres fuentes principales:

a) El cuadernillo autógrafo inserto en el Ms. 3888 de Madrid, que nos permite asomarnos a los caracoles de la imaginación de Medrano, mientras compone sus poemas, y encierra el borrador de la más bella de sus odas, sorprendida al nacer en sus vacilaciones y tanteos;

b) El Ms. 3783 que encierra autógrafa la casi totalidad de la cosecha poética. D. A. lo reputa versión posterior y enmendada del cuadernillo;

c) La edición de Palermo (1617), tras los *Remedios de amor* de Pedro Venegas de Saavedra, que corresponde en lo esencial a la lima postrera de autor.

El impreso, última mano, se utiliza como texto básico para el fondo literario, mientras que en la ortografía y en las opciones de vocablos con múltiples formas se sigue el testimonio fehaciente de los autógrafos. Las abundantes láminas nos permiten comprobar el uso de Medrano y el escrúpulo de los editores, exigente hasta el melindre. No tengo a mano la impresión de Palermo, pero lo que se trasluce al examinar los rincones de la nueva impresión y comentario, me allana el creer que, hoy por hoy, no es posible mejorar su aportación.

Cada poema va acompañado de un comentario estilístico y de una amplia discusión de sus modelos cuando se conocen. Las intuiciones o las afirmaciones del volumen primero están afianzadas mediante el estudio, poema a poema, de las variantes, elaboración de pensamientos ajenos, soldadura de los elementos, sentido de los trechos ambiguos, etc. No queda cabo por atar.

Sólo en materia de fuentes parece posible añadir algo a los autores, los cuales, al transmitirnos su opinión de que quedan aún manantiales por alumbrar, nos convidan a proseguir la exploración.

Yo mismo cedí a la tentación con escasa fortuna, como se verá por las notas siguientes.

El soneto XXVIII termina lamentando que Amarilis malgastase en un rival indigno su amor “debiéndolo a los años que he servido”. Verso que parece reflejo de Lupercio Leonardo de Argensola, el cual había finalizado “Llevó tras sí los pámpanos octubre”, lamentando que Fabio malgastase a la puerta de Tais sus lágrimas “debiéndolas al tiempo que ha perdido”. En el soneto del aragonés, poeta menos predatorio, encaja mejor el remate y en él, mejor que en Medrano, cuadra la paternidad.

Las reminiscencias clásicas más vigorosas que las españolas han sido casi siempre reconocidas y anotadas. Cabría registrar algunas más. El verso once del soneto XXII “Que la belleza es breve tiranía”, repite un aforismo muy divulgado por antologías y libros morales atribuido ya a Sócrates, ya a Teofrasto. Brusonius, *Facietiarum exemplorumque libri*, Roma, 1518, lo consigna así en el folio LXX-v: “Sócrates vocabat formam modici temporis tyrannidem”. En la Oda I, estrofa 4.ª, los versos “¿Ardes por oro?, Bebe, bebe; y tanto el avaro y más que Atala posea, / poder matar no crea / su sed”, sospecho que aluden a la historia de Craso, tal como la cuenta Lucio Floro, *Historia romanae epitome*, lib. III, cap. 11: Cupiditate consulis Crasii, dum Parthico inhiat auro... multatus est... Aurum enim liquidum in rictum oris infusum est: ut cuius animus arserat auri cupiditate, eius etiam mortuum et exangue corpus auro ureretur”. Por mucho prestigio que gozase la romanidad, dudamos que le gustase a Santillán ver evocar, como un presagio de su destino, el suplicio del riquísimo romano a manos del rey bárbaro.

Los ecos virgilianos —ya lo apuntan los dos editores— suponen más que la reminiscencia de un trecho breve, la presencia mental de una escena o relato. No aparece señalado uno de los más notables, el del soneto XXXIII, “Despierto al fiero incendio y de él cercado”, en que exhortando a Fernando de Galvarro Soria a que huya de su amor, compara su pasión con Troya en llamas. Comparación trivial que hallaremos, por ejemplo, en los versos de *La Dorotea*, de Lope de Vega, edición Morby, Valencia, 1958, pág. 213, “Huye abrasadas Troyas”; en la pág. 203, otra *barquilla* nos dirá que “Troya / llamó su fuego a Helena”. En Medrano la ciudad no está mencionada, pero sólo a Troya conviene la alusión al falso caballo y a Helena, fuego que no mujer. La historia relatada en el libro II de la *Eneida*, que presenta a Eneas sacando en hombros de Troya a su padre Anquises, está inscrita en filigrana al trasluz de los consejos:

Mas ya, si con el uso envejecido
para vencer huyendo un mal tamaño
la fuerça os a, 'Ernando, fallecido
en sus hombros el nuevo desengaño,
por do estuviere el fuego más tendido
sacaros sin lesión podrá y sin daño.

En este poema emblemático las imágenes salen no de la naturaleza sino de un mito artístico, el arte imita al arte. La moralización de Eneas llevando a su padre en hombros asoma ya en Alciato. Sebastián de Covarrubias (*Emblemas morales*, Segovia, 1589, lib. III, emblema 11), en su "Por medio de las llamas animoso" interpreta a Eneas como figuración del amor filial. Signo precursor del barroco es que Medrano le convierta en figura del Desengaño.

En 1948, a raíz de la publicación del tomo I, D. A. (*Hispanic Review*, XVI, págs. 162-4) descubrió que el soneto postrero de Medrano "Cómo esperaré yo que de mi pena" derivaba de otro del Ariosto "Come creder debb'io che tu inciel odi". Confrontando los dos tercetos españoles con el último italiano, no conseguía topar con la fuente del verso 14 de Medrano.

Ariosto:

L'aver pietá d'un cor pentito, anch'opra
E' di mortal: sol trarlo dall 'inferno
Mal grado suo puoi tu, Signor, di sopra.

Medrano:

Tal es. Haver piedad de un quebrantado
coraçon aun es obra que en un rudo
pecho mortal halló tal vez cabida.

Mas tirar del infierno a un obstinado,
malgrado suyo, en ti uno caber pudo:
árbitro de la muerte y de la vida.

Topó D. A. con dos frases de Séneca en las que M. Antonio y Nerón son titulados respectivamente "vitae necisque arbiter", pero el lejano e inmotivado acarreo de una expresión suelta no le satisfacía. No se adivinaba el estímulo asociativo ni el cauce mental. Me figuro haber dado con una explicación plausible. Ariosto había calcado el esquema y movimiento, con leves modificaciones, de un trecho de la Biblia, es decir, de los versículos trece y catorce, del cap. 36, de la *Sabiduría*, donde hablando con Dios ensalza su omnipotencia:

"13. Porque tú tienes la potestad de la muerte y de la vida: y llevas hasta las puertas del sepulchro, y tornas a traer". "14. El hombre a la verdad podrá matar con su malicia, mas no podrá hazer

bolver el espíritu una vez salido y que el ánima una vez tomada torne al cuerpo" (Trad. de Cipriano de Valera, 2.^a ed., Amsterdam, 1602).

El recuerdo del verso 14 flotaba probablemente en la mente de Ariosto que guardando la configuración, alteró "el hombre (malo) podrá matar, pero no sacar de la muerte" en "el hombre (bueno) podrá apiadarse, mas no sacar del infierno". La sustitución era facilitada por la equivalencia alegórica muerte=condenación. En todo caso los versos de Ariosto hicieron saltar en la mente de Medrano el pasaje entero, tanto que completó el soneto remontándose al reconocimiento del poder de Dios sobre la vida y la muerte. Al entrecruzarse el concepto bíblico con la expresión de Séneca —que no me extrañaría hubiese sido antes usada por otros poetas—, nació el remate del soneto "árbitro de la muerte y de la vida".

Permítaseme acabar con una digresión que hará más verosímil mi conjetura. Ese verso de la *Sabiduría* —conjugado con *Deuteronomio*, cap. 32, v. 29, en que Dios habla "yo hago morir y yo hago vivir"— gozó de inmensa resonancia en la poesía cortesana de amor tanto francesa como provenzal e italiana. Bastará citar uno de cada lengua. Guittonne d'Arezzo: "voi me' Deo sete e mea vita e mea morte". Sordello: "Qu'en vos est ma mortz e ma vida". Marie de France: "vus estes ma vie e ma mortz". Giulio Bertoni (*Archivum Romanicum*, II, 246-7) y A. Roncaglia (*Cultura neolatina*, XIV, 242) han reunido más referencias sin atinar con la fuente. Roncaglia juzga que la fórmula "ha lontane radici in Orazio, *Carmina*, III, 9, v. 24", es decir, en "tecum vivere amen, tecum, obeam libens". Quizá los romanistas debían frecuentar más la Biblia de donde parece salir el texto aplicado al amor humano por los que (para decirlo con palabras del comienzo de *La Celestina*), "en su desordenado apetito a sus amigas llaman e dizen ser su dios". Medrano lo rescató de la poesía cortesana y lo devolvió a su dueño.

4

RICARDO BENAVIDES LILLO

La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo, por Ramón Menéndez Pidal. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1959, 496 páginas

Desde que publicó Ramón Menéndez Pidal en 1896 *La Leyenda de los Infantes de Lara*, una idea matriz y combativa comenzó a gestarse en sus sucesivas investigaciones: la de la tradicionalidad. Dedicado primero a completar el hallazgo de una epopeya castellana hecho por Manuel Milá en 1874, continúa trabajando en el territorio del

Romancero hasta exponer entre 1914 y 1916, en la *Revista de Filología Española*, de manera extremadamente precisa los contornos de esta concepción. Escritos posteriores como *Poesía popular y poesía tradicional en la Literatura Española*, conferencia leída en Oxford en 1922, como *Caracteres de la poesía juglaresca*, anticipo de *Poesía juglaresca y juglares* (1924), publicado en la *Revista de Occidente* en 1923, como la *Floresta de leyendas heroicas españolas* (1925 el primer tomo), van ampliando la concepción restringida al principio a la epopeya, hasta culminar en el prólogo al tomo I de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, en que la tradicionalidad se eleva a rasgo dominante de todo el quehacer literario español.

Desde la conferencia de 1922, amplía el concepto de lo meramente oral a lo escrito, con lo que la multiplicidad de manuscritos medievales pierde su aparente aspecto caótico para transformarse en sucesivas ediciones de un mismo texto.

Menéndez Pidal ha centrado siempre su interés en lo español. Pero consciente de sus implicaciones con lo románico, es frecuente encontrar en sus ensayos y libros una preocupación por lo europeo que ilumina a veces en forma revolucionaria lo que tratadistas franceses, alemanes e italianos han venido diciendo. Compárese, por ejemplo, el trabajo sobre la génesis del motivo de *Don Rodrigo y la Pérdida de España* (1925) con la investigación de Haggerty Krappe, *The Legend of Roderick last of the Visigoth Kings and the Ermannarich Cycle*, Heidelberg 1923, y resultará evidente el superior dominio del asunto por parte del romanista español.

No obstante, las investigaciones de Menéndez Pidal en el ámbito de las gestas no han merecido sino hasta hace muy poco la debida atención por parte de los eruditos europeos. Resulta extremadamente inusitado que en *Les Origines des Chansons de Geste*, de Italo Siciliano, libro minucioso y exhaustivo, publicado primero en Padua en 1940 y luego en París, en 1951, no se mencione ni una sola vez el nombre del español, aunque concluya con un capítulo sobre la tradición oral y sus relaciones con la génesis de la epopeya.

La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo con sus 496 páginas no es obra para ser examinada en una reseña de breve dimensión. Sólo cabrá aquí la revisión de sus aspectos más generales y algunas consideraciones sobre su significado.

Frente a la tradición retórica aportada por los románticos alemanes hay que situar los primeros intentos de descubrir los orígenes de la epopeya francesa. Las ideas de Herder, de Wolf, de los Schlegel, forman un sistema que fuerza a bucear en los orígenes de la *Chanson de Roland* descu-

bierta en 1834. Desde los comienzos se observan entre los investigadores dos posturas que se mantendrán más o menos invariables a lo largo de más de 90 años. Gastón Paris en *Histoire poétique de Charlemagne*, 1865, funda el tradicionalismo. "Para él, la cantilena contemporánea del hecho histórico es un dogma, como lo es la evolución de la cantilena del siglo VIII hasta el poema del siglo X, como lo es el trabajo oscuro e ininterrumpido que se va cumpliendo en la noche de los siglos y en el misterio del alma popular" (Siciliano, *Les Origines*, pág. 31). El cantar de gesta resulta del acoplamiento de cantilenas épico-líricas, vivas primero en una tradición nacional, luego, y a partir del siglo X, en una literaria. Ya en 1874, Manuel Milá y Fontanals reacciona contra estas ideas con una extremada modernidad de criterio. Plantea de manera terminante en *De la poesía heroico-popular* la necesidad de estimar el cantar de gesta como una creación de tipo caballeresco, narrativo desde sus orígenes, producto de un solo autor, crecido mediante contaminaciones e imitaciones, coetáneo de otras formas literarias, aunque independiente de ellas (*De la poesía*, págs. 395-400). Es decir, se plantea en la Universidad de Barcelona antes de 1874, el núcleo tanto de la "teoría del engrosamiento" de Heusler (1905), como de la "teoría de la combinación", de von Kralik (1941). Y se funda el individualismo. Pero las ideas de Milá no tuvieron demasiada resonancia y la discusión de los orígenes épicos siguió circunscrita al ámbito francés.

Entre 1908 y 1913 se publican en París los cuatro volúmenes de *Les légendes épiques*, de Joseph Bédier. Esta obra iba a significar un cambio decisivo en la estimativa total del problema. El primer punto que preocupa a Bédier es el problema de la historicidad de la epopeya. Para el pensar romántico, poesía e historia se funden, en los orígenes de los pueblos, en la epopeya. Este credo lleva a Gastón Paris, por ejemplo, a titular su libro sobre Carlomagno en la poesía medieval *Historia poética*. Llevará a muchos otros, a Menéndez Pidal también, a ocuparse del *transfert* entre poesía y realidad, descuidando los valores literarios propios de la épica. Para Bédier, lo sustantivo es el poema. Lo histórico le será siempre ancilar. En seguida, Bédier tiende a anular la serie ininterrumpida de poemas entre hecho histórico y versión épica. Surge la leyenda como sistema nutridor del cantar de gesta. Y un solo autor, consciente y dueño de su oficio. Por último, "Al comienzo fueron las rutas, jalónadas de santuarios". Esta teoría congruente y precisa fué y sigue siendo discutida.

Uno de sus impugnadores más sólidos es, justamente, Ramón Menéndez Pidal. Y *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo* acaso el inten-

to más agudo para demolerlas. Las ideas de Bédier, no obstante, no son un disparate. Sus *Légendes épiques* han permitido que se pase de la investigación histórica a la investigación literaria de la epopeya. Acaso este nuevo libro de Menéndez Pidal sea la mejor prueba de la fecundidad de las ideas del francés.

Desde los ensayos de 1914-1916, Menéndez Pidal ha rechazado la identidad entre las tradicionalidad entendida al modo romántico y su propio concepto de ella. Para él, nada hay de inconsciente ni de misterioso en la transmisión de un texto poético oral. "Estudiando 500 versiones del romance de *Gerineldo*, observamos que todas son iguales en su esencia y muchas son casi iguales en la mayoría de sus versos, pero apenas se halla en ellas un verso idéntico al de otra, todos los versos tienen variantes, mayores o menores, prueba de que cada recitador siente como suya propia la canción que a la vez tiene como patrimonio de la colectividad, prueba de que cada recitador desarrolla su iniciativa individual, puesta en tensión poética, sin que en ningún momento, en ningún verso, se deje oprimir por una fuerza externa colectiva e inconsciente" (*La Chanson*, pág. 52). Frente a esta poesía tradicional, hay que oponer no una *no-poesía* sino que una poesía popular: "toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público... El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla" (*Poesía popular y tradicional*, págs. 77-78). Justamente en la capacidad de variar reside la vitalidad de la poesía tradicional. Y en la cuenta que hace de cada versión como obra única "es más individualista que el individualismo" (*La Chanson*, página 53).

Bédier se preguntó una vez sin mayor esperanza de recibir respuesta el por qué dos textos de una misma canción de gesta mostraban siempre una absoluta imposibilidad de calzar. Menéndez Pidal le responde ahora: "Cada manuscrito de una *chanson de geste* representa un hecho único, profundamente diverso de los otros manuscritos congéneres, lo mismo que cada recitación cantada es un hecho único que jamás se repite igual... El poema tradicional se nos ofrece en un texto singular, cambiante de continuo, porque es poesía de todo el que la canta y de todos los que la escuchan; por eso es poesía *esencialmente anónima*, porque cada uno que la repite la rehace algo, por lo común accidental, aunque a veces su reconstrucción sea de cierta importancia" (*La Chanson*, págs. 60-61).

Pero surge aquí un problema que Menéndez

Pidal no considera con la debida latitud. Es el del género literario, a que pertenecen balada y cantar de gesta. Para él, la tradicionalidad, al afectar a una y otro, los iguala, los identifica. Mas hay una verdadera sima entre un romance más o menos breve, más o menos épico-lírico y una canción épica esencialmente narrativa y sujeta a un sistema estructural que le exige ilación episódica e identidad de personajes. Los propósitos del cantar de gesta están planteados una y otra vez en los primeros retóricos cristianos. En el ensayo de H. Brinkmann, *Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung*, Halle, 1928, se hace hincapié en la manera como el poeta medieval consigue aliar la tarea poética con el pecado de falsedad que sobre ella han depositado los primeros retóricos cristianos. La epopeya alcanza respeto y vigencia justamente por esta virtualidad histórica que conlleva. Pero no *es* historia sino que poesía. Y lo histórico acaba siendo en ella nada más que un impulso que le permite realizarse. Y ello a través de un esquema que difícilmente podrá variar todo lo que Menéndez Pidal quiere. El caso mismo de los romances muestra que la variación no alcanza siempre la condición de obra independiente. Véase, por ejemplo, la tesis de Ruth House Webber, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, que concluye diciendo: "Podría esperarse que las varias versiones de una balada determinada muestran enormes discrepancias en vez de transmitirse de siglo en siglo virtualmente intactas. Lo segundo (la conservación), ocurre de dos maneras. Primero... la gran fidelidad de memoria de los cantores en lo que a detalles de la narración respecta. Segundo, si hay variantes, caerán dentro de límites prescritos: las fórmulas para describir situaciones o acciones" (o. c., pág. 253).

Esta diversidad de géneros es particularmente perceptible cuando se asedia la épica desde sus motivos. *Los Estudios épicos medievales*, de E. von Richthofen muestran bien claramente cómo un mismo motivo pasa del cantar de gesta a la narración en prosa o a la balada o a la crónica. Es, pues, la estructura la determinante. Y en su búsqueda parecen orientarse hoy los estudios sobre el asunto. Hasta que no se agote la retórica del cantar de gesta al modo como J. Rychner ha comenzado a hacerlo, hasta que no se establezcan los tópicos que deslindan verbalmente acción y situación a la manera del trabajo de Ruth House, hasta que no se consiga determinar de modo más exacto las relaciones entre preliteratura y literatura para fijar mejor el concepto de "latencia" en la historia de la epopeya, no podrá aceptarse de modo definitivo lo que Menéndez Pidal ofrece en su nuevo trabajo. Ni rechazarse, claro está, la postura de Bédier,

La segunda parte del libro que comentamos intenta un estudio de la Chanson de Roland desde los postulados tradicionalistas de Menéndez Pidal. La erudición con que está trabajado el tema, tan rico en bibliografía, es simplemente abrumadora. Y no una erudición muerta, de fichero, sino que viva, palpitante, rica, magistral. Aplicando al contenido de los ocho grupos de manuscritos dos sistemas de variantes opuestos, el de la *dilatación inventiva* y el de la *abreviación expositiva* (página 77), concluye estableciendo: "Toda tentativa de reconstruir un texto único original de todo el poema, sea según la clasificación de los manuscritos ideada por Th. Möller, sea según la de E. Stengel o de cualquier otro, es fundamentalmente errónea, porque si juntamos en un único texto todas las formas mejores... fabricamos una versión ficticia que jamás existió, ya que cada episodio o detalle fué concebido en época y en circunstancias distintas" (*La Chanson*, pág. 112).

La tercera parte de la vasta obra se refiere al "testimonio de los siglos oscuros". Revisando otra vez la serie de testimonios que se esgrimieron contra Bédier y aprovechando algunos descubiertos posteriormente, va reconstruyendo Menéndez cautelosamente lo que pudo haber sido la canción de gesta en su estado de latencia.

Por último, en 54 apretadas páginas fundamenta, a manera de conclusiones, las bases del neotradicionalismo.

Frente al *Turoldus vindicatus* de Bédier, es decir, el poeta único que en un momento determinado y por simpatía profunda con las ideas y creencias de entonces fraguó basándose en materia legendaria, una canción de gesta perfecta, propone Menéndez Pidal el *Turoldus deplumatus*, es decir, un poeta más en una legión, que sin querer hacer obra de genio, feliz en su anonimato, contribuyó con otra versión más al curso tradicional de una antigua materia poética.

Se prueba que erraba Bédier al suponer que la muerte de Roldán entre los sarracenos responda al espíritu de Cruzada. Se prueba que el detener el sol y el acompañarse por Doce Pares no responde tampoco a la exaltación religiosa de Carlomagno y que ya aparece en otros relatos *posiblemente* poéticos muy anteriores a la Chanson de Roland, se priva a Turoldo de la invención de la antítesis Oliveros-Rolando. Pero sigue siendo evidente que sólo en el texto de Oxford alcanza toda esta materia máxima dignidad poética, en cronológica correspondencia con la aparición del espíritu de Cruzada también vigente en el Cantar de Mio Cid y justo cuando el anonimato de los autores es expresamente censurado por Pedro de Poitiers (véase Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, pág. 712).

A la fórmula bedieresca "Au commencement était le poète", Menéndez Pidal quiere oponer otra: "En el principio era la historia". Y ejemplifica con la épica española. Pero de los ejemplos que se podrían aducir, tenemos sólo tres textos auténticos, el *Cid*, el *Rodrigo* y el *Roncesvalles*, y uno reconstruido de manera fragmentada, *Los Siete Infantes de Lara*. La historicidad del *Cid* es tremendamente discutible. Los motivos poéticos son previos a la historia real y es la historia la que se pliega a ellos. Pruebas al canto: reducción de los destierros, invención de reyes enemigos, anulación del hijo del Cid, invención de la afrenta de Corpes. La cercanía entre hecho histórico y poetización hace que la fabulación épica se organice en Castilla de manera diversa a Francia, pero opera de manera tal vez más obvia por esta misma cercanía. Cuando nos hemos alejado en el tiempo del Cid real, podrá aparecer sin embozo en el *Rodrigo*, donde la vinculación con la historia es simplemente nula.

En todo caso *La Chanson de Roland y el Neotradicionalismo* incorpora de manera definitiva el pensamiento de Menéndez Pidal al ámbito problemático de la épica romance.

Su solidez, su minuciosidad, su vigoroso entusiasmo incitará, sin duda, a clarificar, ordenar, entender y querer una poesía arquetípica y altamente humana.

5

VICENTE SALAS VIU

The Novels of Pérez Galdós, por Sherman H. Eoff, Washington, University Studies, Saint Louis

El primer centenario del nacimiento de Pérez Galdós en 1943 constituyó una culminación en el redescubrimiento de la personalidad y la obra del gran novelista, iniciado no muchos años antes. Había envuelto un profundo silencio a tan extraordinaria figura, el primero de los novelistas españoles después de Cervantes, incluso en los últimos años de su vida. La generación del 98 quiso desconocerle, le fué hostil, y lo mismo ocurrió con la siguiente. Es de notar que en la varia y extensa producción de Ortega y Gasset nada exista consagrado a la obra galdosiana y que sólo le cite de pasada, cuando alguna vez es inexcusable citarle. Para el grueso público, Galdós no era sino el autor de los *Episodios nacionales*, que nunca, ni ante el desdén de las gentes cultivadas, habían perdido su popularidad. Pocos eran los que se recordaban de *Fortunata y Jacinta*, de *Misericordia*, de tantas obras maestras, sin peyorativos, con las que Galdós enriqueció la novela española.

Entre 1941 y 1942, la Editorial Aguilar publicó sus obras completas con un exhaustivo estudio sobre Galdós y sus creaciones de Federico Carlos Sainz de Robles. En América, la Editorial Losada, también desde aquellos años, viene publicando una tras otra sus novelas. Joaquín Calsaduro dió a la estampa en 1943 el hasta entonces uno de los más completos estudios del hombre y de su obra. Los ensayos y los escritos más breves sobre Galdós proliferaron asimismo en torno a aquel centenario. Robert Kirsner, J. W. Treat, Berkowitz, en las letras extranjeras, sobre todo en inglés, contribuyeron con excelentes trabajos a la reivindicación del novelista, cuya gloria, hasta en los días más brillantes, apenas había resplandecido por encima de los Pirineos y muy poco, casi nada, a este otro lado del Atlántico, en los países hispanoamericanos. En esa pléyade de estudiosos extranjeros de la personalidad de Galdós, el norteamericano Sherman H. Eoff ocupa un lugar destacado. Por la abundancia como por la profundidad de sus contribuciones.

Desde 1949, año en el que la *Hispanic Review*, de Nueva York, publica *The treatment of individual personality in "Fortunata y Jacinta"*, el investigador norteamericano ha proseguido una tenaz labor de ahondamiento en el significado de la obra de Galdós. Su último libro, el que motiva estas líneas, es sin duda el más substancioso que nos ha llegado, entre los de hoy o entre los escritos ya clásicos, como el de Menéndez y Pelayo para la recepción de Galdós en la Academia Española o los comentarios, cortos o extensos, de Leopoldo Alas, el entusiasta seguidor de la obra galdosiana según iba produciéndose de año en año hasta los primeros de nuestro siglo.

Sherman H. Eoff se beneficia en sus trabajos de cuanto ha cosechado la moderna investigación literaria. Pero ni su riguroso método de análisis, ni la amplitud de sus conocimientos, determinan por sí solos la excelencia de su última producción sobre las novelas de Pérez Galdós. Una exquisita sensibilidad literaria se une a su claro juicio en las admirables páginas de su obra. Y el entusiasmo por la figura que le ocupa hace lo demás. "Galdós es uno de los más vitales y de los más representativos novelistas del siglo XIX en Europa", afirma ya en la introducción de su libro el profesor norteamericano. Las páginas que siguen demuestran que la, en apariencia, audaz afirmación nada tiene de gratuita.

Ha sido frecuente al ocuparse de Galdós, incluso por sus más sagaces glosadores, fijar la atención en cómo el novelista analiza la vida española, o en sus ideas sobre España y los españoles, en contraste con las realidades que nos presenta. Lo

que su obra literaria, como tal creación, constituye ha merecido una consideración mucho más exigua. A Sherman H. Eoff, sin olvidar aquello (el novelista en relación con su medio y con su tiempo), le preocupa ante todo seguir el proceso formativo del escritor en su mayor dimensión, universal y humana, sin localismos. Para entrar, de inmediato y por entero, en el estudio de sus obras, tanto en su contenido y trascendencia, como en cuanto se refiere a los problemas técnicos que resolvió con un genio y un vigor en que pocos creadores literarios le han igualado. Aunque su estilo no sea el de un "estilista", cosa que tampoco ocurre en Dostoiewski, en Balzac, en Dickens, en ninguno de los grandes novelistas del siglo pasado.

Especialmente significativas de la posición adoptada por el investigador norteamericano al ocuparse de la obra de Galdós, son las siguientes palabras: "Hay mucho más en Galdós que su función como historiador social e impulsor de las ideas progresistas de su época. Sintió muy fuerte la responsabilidad de impartir ideas, a veces en detrimento de su arte; pero sintió también que su misión como artista ocupaba el primer lugar y consiguió desarrollar una forma decisiva, en la que modeló una pintura de la vida que sobrepasa los problemas específicos y las circunstancias del vivir social de España. La vitalidad y solidez de sus novelas derivan en gran parte de sus análisis del proceso de la vida misma, especialmente cuando pertenece a lo individual. Aquí es donde su real importancia literaria y su esencial mensaje deben buscarse".

Un estudio que se propone serlo en primer término de una magna personalidad literaria vista desde dentro, en su mayor hondura; en el que se renuncia a todo lo limitado y anecdótico para atender a las vastas proyecciones de esa personalidad y de su obra, está por fuerza erizado de dificultades. Sherman H. Eoff no las rehuye; al contrario, se complace en buscarlas y en vencerlas. Ejemplares en este escrito sobre *Las novelas de Pérez Galdós*, llenos de enseñanzas, de sugerentes puntos de vista, son los capítulos dedicados al plan narrativo, a la estructura psicológica, al proceso social, a la perspectiva moral o filosófica en las creaciones de Galdós. El análisis de *Fortunata y Jacinta* hecho por el profesor norteamericano es de una lucidez asombrosa, digno de figurar entre los más valiosos que se hayan publicado sobre cualquier obra literaria, vista en la complejidad de sus ingredientes y en lo que trasciende de ellos.

La aportación de Sherman H. Eoff a la crítica galdosiana es, no importa repetirlo, capital, decisiva.

6

JORGE EDWARDS

El escritor en la sociedad de masas, por Francisco Ayala (Sur, Buenos Aires, 1958)

El propio autor señala que nunca se había escrito tanto sobre el escritor mismo, sobre su posición en la sociedad contemporánea y la responsabilidad que le cabe en el destino de ella, como en los últimos dos o tres decenios. El escritor actual siente la necesidad de reflexionar sobre su situación y de ponerla en tela de juicio. El libro de Sartre, *¿Qué es la literatura?*, alcanzó ya, pese a no estar muy distante su publicación, la categoría de clásico en la materia.

Aquí, Francisco Ayala, en su doble calidad, especialmente adecuada para el caso, de escritor y sociólogo, emprende la tarea en seis ensayos breves. La desenvoltura y la crudeza de su análisis, que no rehuye mostrar lo que puede haber de absurdo e inútil en la existencia del escritor actual, tienen algo en común con el libro de Sartre. Pero, a la vez, esta crudeza recuerda la de algunos relatos escritos por Ayala, llenos de una mordacidad cruel, que parece inscribirlos en la tradición de Goya o de Quevedo.

Los primeros ensayos examinan la situación del escritor de lengua española. Para Francisco Ayala, el hecho decisivo, que hasta hoy determina esta situación, fué la guerra de España. La guerra no se limitó a suspender la creación intelectual en la península. El escritor emigrado, incapaz la mayoría de las veces de adaptarse a su nueva existencia, mantuvo un apego nostálgico al pasado; cuando no explotó hasta el cansancio, obsesivamente, el tema del ser y destino de su país, trató de continuar una literatura que ya no se sustentaba en la experiencia.

No es que las letras españolas se hayan agotado por completo, como lo evidencian algunas novelas, algunas voces líricas nuevas, algunos ensayos y libros de recuerdos; pero, según palabras del autor, han predominado los "insípidos retoños de una tradición que el gran golpe de la guerra civil había cercenado, evocaciones de una realidad que ya no lo es, pero que quisiera prolongarse en los blandos brotes del recuerdo, sin dimanar de una experiencia propia, sin necesidad interior, ni destino..." Nada, en suma, que refleje la pletórica realidad de los últimos años.

No es que Ayala exija una simple narración de los acontecimientos, pero sí la presencia en la literatura de la atmósfera y de las preocupaciones de nuestra época. Para lograrlo, será preciso que los escritores españoles abandonen toda fijación en-

fermiza, asumiendo plenamente las circunstancias de la emigración, "pues la emigración pertenece de lleno, lejos de ser un accidente inconsiderable y accesorio, al destino de la literatura española".

La guerra civil no sólo afectó al emigrado; sus consecuencias, cree Ayala, fueron universales. En el orden cultural, significó un profundo trastorno para todo el ámbito de nuestro idioma. Aparentemente, América salió enriquecida por una gran afluencia de profesores universitarios, médicos, artistas, intelectuales de todo orden; la industria editorial, con núcleos centrales en Buenos Aires y en México, tuvo un auge notorio. Sin embargo, la quiebra del mundo hispánico produjo el aislamiento de las culturas nacionales. Antes de la guerra, el libro publicado en un país de América Latina llegaba a Madrid y de ahí obtenía cierta irradiación hacia el resto del continente. Era base, aunque precaria, de integración cultural, que ahora se ha perdido. Hoy tenemos un acceso más fácil a cualquier novela mediocre publicada en París que a las mejores de América. Basta recordar que Priestley nos trajo desde Londres, hace dos años, las primeras noticias sobre Alejo Carpentier. El cable anunció, días atrás, que el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade, junto a Neruda, era uno de los candidatos considerados para el Premio Nobel: ¿dónde se encuentran en Santiago los libros de Carrera Andrade?

De este modo, nuestro público se reduce a un pequeño círculo de lectores locales y, lo que es más grave, permanecemos ajenos a la orientación que siguen las letras y el pensamiento en América. Sin debida conciencia de nuestra unidad cultural en cuanto dueños de una misma tradición e idioma, nos vemos obligados a importar fórmulas europeas que nos llegan con atraso y nos resultan postizas. El nacionalismo que intenta defendernos de la imitación, suele acentuar este aislamiento. Se habla de la novela ecuatoriana, chilena, boliviana, argentina, y algunos subdividen por regiones o provincias estos compartimientos, con un espíritu de sistema que sería estimable si no supusiera un empobrecimiento de la visión histórica.

Desde luego, con lo anterior no se defiende ninguna especie de universalidad abstracta. Ayala rechaza el provincianismo, pero insiste en la necesidad de que la obra literaria tenga sus raíces en la experiencia concreta del autor.

El libro de Ayala toca también otras cuestiones de sumo interés: las ideas de cultura nacional y cultura popular, la influencia del poder político en la literatura, con una digresión acerca de los intelectuales argentinos bajo el régimen peronista, la responsabilidad del escritor, el papel de la cultura clásica en el mundo contemporáneo.

El ensayo que da su título al libro es una me-

ditación sobre el tema del escritor en la moderna sociedad industrializada, que el autor describe como sociedad de masas. Ayala, que reside actualmente en los Estados Unidos, utiliza en este trabajo sus observaciones de la vida norteamericana. Comienza con una descripción del escritor en la antigua sociedad liberal, dividida entre un sector burgués y una masa informe, sin el menor acceso a la cultura. En esa sociedad, el escritor desempeñaba las funciones del burgués ilustrado, libre de prejuicios, que se dirigía al grupo escaso de sus semejantes.

En la disolución contemporánea de la vieja estructura, en que las masas, alfabetizadas, se incorporan a la civilización, el escritor continúa reducido a producir para una minoría ínfima de lectores. Las masas, en vez de volverse hacia los libros, se han volcado en la televisión, el cine o la comedia musical. La burguesía, entretanto, pierde su cohesión y prácticamente desaparece; el creador de cultura no conserva siquiera el aliciente de trabajar para un pequeño grupo ilustrado y poderoso.

Se plantea el problema de encontrar una actitud cultural adecuada, frente a las nuevas condiciones sociales. La literatura preconizada por el "realismo socialista" ha conducido a la simplificación, a la monotonía, en definitiva, a lo inauténtico. De hecho las masas obreras, al menos en Occidente, se han mantenido alejadas de esta literatura sospechosa. Los testimonios de innumerables escritores del mundo comunista, salidos a luz después de 1956, permiten creer que igual cosa sucede en el área soviética.

Ayala se refiere a los medios de comunicación en la sociedad actual, movidos por la propaganda comercial o la propaganda política, según se trate del Estado capitalista o totalitario. Muestra los peligros y las discutibles ventajas que existen para el escritor cuando recurre a la radio, a la televisión, al cine, es decir, a las nuevas técnicas de las comunicaciones. Menciona las dificultades del escritor que trabaja para las grandes empresas comerciales, así como las del que sirve al Estado, en calidad de burócrata de las letras.

En general, predomina en los ensayos de Ayala un marcado pesimismo, que su análisis del intelectual español exilado podría explicar, pero que advertimos también, con matices diversos, en la mayoría de las obras contemporáneas que contienen reflexiones sobre estos asuntos. El aislamiento del trabajo literario, la indiferencia del público, el poder negativo de las nuevas técnicas de comunicación, son temas a los que se vuelve incansablemente.

Tal vez la crisis histórica en la que estas apreciaciones sombrías toman pie haya empezado a

ceder. Incluso en España se nota hoy un resurgimiento de la novela, de la pintura, en el que Francisco Ayala no repara. Si es verdad que la emigración pertenece al destino de las letras españolas, es igualmente cierto que los inquisidores, en España, no han podido nunca cerrarle por completo el paso a la actividad creadora.

Por lo demás, en cuanto al escritor en la sociedad de masas, el pesimismo de Ayala no es absoluto: "en modo alguno suscribo la opinión" se lee en las páginas finales del libro, "de que la multitud de los hombres sea incapaz por principio de participar en los valores más altos de la cultura". Y más adelante agrega que "el problema está en conseguir un gran arte abierto a las multitudes —lo cual no significa, por supuesto, simplicidad, sino todo lo contrario".

En otras palabras, sin echar mano de oscuridades inútiles o de falsas simplificaciones impuestas por consigna, es posible realizar buenas obras literarias, que correspondan a la época y que lleguen a las masas. No habría otra forma de superar el dilema de la falta de eco de la literatura burguesa y del esquematismo sin vida de la literatura llamada proletaria.

7

PEDRO LASTRA S.

La Narración en el Perú. Estudio, antología y notas, por Alberto Escobar. Editorial Letras Peruanas, Lima, s/f. (1957). 308 páginas

Con el libro de Alberto Escobar nos enfrentamos a una seria visión panorámica del relato en un país hispanoamericano.

Es frecuente que los trabajos destinados a mostrar la narrativa en América se circunscriban a determinados períodos —con especial preocupación por el estudio del género en los últimos tiempos— y sólo las rápidas notas prologales posibilitan al investigador para ubicarse en el contexto general de una literatura en este sentido (1).

Es cierto que existen buenos estudios parciales del cuento en otros países. La *Antología del cuento moderno venezolano*, de Arturo Uslar Pietri y Julián Padrón (Caracas, 1940), y los *Cuentos cubanos contemporáneos*, de José Antonio Portuondo (México, 1946), son modelos de rigor y de

(1) Hay países en que estos estudios generales no se han realizado nunca. Aparte del libro de Escobar que nos preocupa, sólo conocemos las excelentes investigaciones del profesor Luis Leal que, desde 1956, ha publicado tres volúmenes de nutrido material histórico, bibliográfico y antológico sobre el cuento en México.

criterio selectivo; pero no se puede negar que este tipo de trabajos no basta para satisfacer la necesidad de integrar un conocimiento profundo en la materia.

El libro de Alberto Escobar cumple un propósito muy amplio: "pretende mostrar al lector cuán sugestivo es el desarrollo de la narración en el Perú y cómo, a pesar de su heterogeneidad, son perceptibles determinadas constantes que forjan la continuidad y caracteres del proceso" (pág. VII).

Esta formulación nos parece de gran interés. El examen de una narrativa desde sus orígenes más remotos permite al estudioso tomar razón de ella como efectivamente es: un todo orgánico en el cual el avance y el grado de perfección que alcanza está apoyado sobre una tradición, en mayor o menor grado valiosa, pero siempre indiscutible.

Aunque no aparecen sistematizadas, las constantes que señala el autor en su prólogo se refieren, en primer lugar, a la existencia de un flujo permanente de tono indígena que late bajo todas las narraciones escritas en el Perú, desde la *Historia del caballero noble desbaratado*, de Alonso Enriquez de Guzmán (1501-1549), que inicia la selección (2).

La obra de los cronistas alcanzará su máxima altitud en Garcilaso de la Vega que "encarna el mestizaje biológico y el mestizaje espiritual, y en cuanto al carácter de su obra de "comentarista", el equilibrio entre las narraciones preferidas por el hombre singular y la historia del estado colectivo". "Hay en la total actitud del inca una preocupación constante, un fervor permanente por mostrar y demostrar qué es aquello inconfundible que le llega al mestizo de sus antepasados aborígenes, por definir el curso de la formación del primitivo Perú y explicar el significado de sus creencias y prescripciones morales, bañando todo su recuerdo de un marcado acento amoroso y nostálgico; (...), se trata de una creación original que usa el sentimiento lingüístico del español para expresar el espíritu nativo, fundido ya a la concepción cristiana del hombre europeo, pero esencialmente virgen en cuanto a la fantasía y al recuerdo. Así se forja la prosa espléndida del autor de los *Comentarios reales*, sencilla, armoniosa, equilibrada. Como si en ella se sellara el futuro destino de la literatura peruana: hacer del español el

instrumento hábil para comunicar las pasiones y esperanzas de un pueblo mestizo" (pág. X) (3).

Así, pues, Escobar destaca en la obra de los cronistas (Juan Diez de Betanzos, Pedro Cieza de León, Cristóbal de Molina, Miguel Cabello de Balboa), y fundamentalmente en Garcilaso de la Vega, la pervivencia de una narrativa indígena y el primer paso que ellos dan en la trayectoria del relato peruano al realizar una tarea receptiva del testimonio nativo.

Más adelante, Escobar reafirma su idea de la continuidad del proceso a través de la obra de los cronistas de convento, donde las leyendas e invenciones de la fantasía popular, las noticias de milagros, las transformaciones sobrenaturales y las anécdotas elevadas a la categoría de tradición, llevan a "superar la presunción de quiebra del cauce de la narración en el Perú" y manifiestan "una vez más la evidencia de que el sentido tradicional de la narración en nuestro país se distingue por su apego dominante a la realidad y por sus conexiones irrevocables, en sus hitos más representativos, con el devenir general de las inquietudes sociales" (pág. XIV).

Apego dominante a la realidad. A esta frase Escobar le adjudica la máxima importancia y la señala, al final de su prólogo, como la característica más acusada de la narración nacional. Al respecto dice: "A quien está familiarizado con ella, o a quien tenga oportunidad de leer la selección que hemos preparado, le será fácil convenir en el predominio de la realidad, del realismo como factor dominante y permanente de esta porción literaria peruana". "Junto a esta atracción de la realidad (...) casi como a consecuencia suya, hay una corriente de idealidad que la integra hasta formar un todo indisoluble" (pág. XXIV).

La revisión que Escobar hace de la narrativa en el siglo XIX y el breve, pero agudo análisis del sentido de la tradición en Ricardo Palma, que creó y cultivó como nadie esta modalidad, constituye una de las notas más seguras del prólogo. Para Escobar "la Tradición es una forma *sui generis* que significa la inclusión definitiva del elemento popular en el plano artístico, con calidad y categoría logradas".

Las páginas finales del trabajo trazan las líneas de influencia del modernismo "al margen de las cuales no puede ser enjuiciada ninguna de las direcciones de la literatura peruana de este siglo", afirmación que nos parece de absoluta vigencia, ya que en el Perú esta actitud literaria determina

(2) El libro de Escobar no recoge narraciones tradicionales quechuas traducidas directamente y considera sólo la literatura escrita en lengua española. Hay, sin embargo, una profusa bibliografía sobre el tema. Véanse, por ejemplo, la obra de José María Arguedas, *Canciones y cuentos del pueblo quechua*, Ed. Huascarán, Lima, 1949, y *Floresta literaria de la América indígena*, de José Alcina Franch, Ed. Aguilar, Madrid, 1957. Literatura quechua: Parte IV, págs. 261-335.

(3) El subrayado es nuestro. Queremos hacer notar cómo esta afirmación encuentra un total apoyo en la obra actual de José María Arguedas y, entre los más jóvenes, en la de C. E. Zavaleta.

e impulsa una actividad cuantitativa y cualitativamente grande.

Pese a los antecedentes del realismo y del naturalismo, que dan lugar a la obra indigenista de Clorinda Matto de Turner (4), el trabajo de Alberto Escobar confirma que el verdadero gran relato peruano aparece después del modernismo.

Nos parece justa la apreciación de la obra de Ciro Alegría y José María Arguedas como las conquisistas más auténticas realizadas en el campo de la narración peruana contemporánea. También resulta oportuna en la antología la inclusión de la última generación de relatistas, entre los que sobresalen Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro y Enrique Congrains Martin.

En cuanto al criterio selectivo, es evidente que la visión de cuatro siglos de literatura narrativa —a través de ochenta y dos autores— tiene que ofrecer muchos puntos vulnerables frente a una estricta valoración estética; pero Alberto Escobar advierte aquí que su antología, en la cual importa sobre todo el panorama, está basada “en un concepto lato de lo que solemos entender por narración, concepto que no concuerda con ninguna de las definiciones ensayadas por la preceptiva. Es así como pueden ir unidos en este libro el mito indígena, la versión de un milagro, el relato de un acontecimiento notable, leyendas populares y tradiciones...” (pág. VII).

La selección de relatos da una idea bien certera de la riqueza del género en el Perú.

Al final del libro se incluyen las ochenta y dos fichas biobibliográficas que corresponden a los autores seleccionados, y este es otro de los aportes que debemos reconocer en la obra de Alberto Escobar (5). *La narración en el Perú* será una valiosa ayuda para cualquier trabajo futuro sobre el cuento de ese país y, al mismo tiempo, un estímulo para emprender investigaciones semejantes en el resto de América.

(4) La primera obra *indigenista* publicada en América es, en efecto, la novela *Aves sin nido*, de Clorinda Matto de Turner (1889). Se entiende aquí el indigenismo como literatura de protesta, en que el indio deja de ser elemento decorativo del paisaje, como sucede en la novela romántica denominada *indianista*.

(5) Alberto Escobar, nacido en 1929, finalizó su doctorado en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos en 1951. Su tesis universitaria, presentada en 1952, es una *Contribución al estudio del cuento y de la novela*. En materia de investigaciones ha publicado *El lenguaje en "La serpiente de oro"*; *El concepto de la lengua y la renovación estrófica de González Prada*, y anuncia *Poesía y realidad en la narrativa peruana*, ensayos de interpretación de autores de este siglo: Alegría, J. M. Arguedas, Diez Canseco.

Como poeta ha publicado: *De misma travesía*, 1950, y *Cantones del cielo y de la tierra*, 1952.

MARIO RIVAS

El Juicio final, por Giovanni Papini, traducción de María Piñeira de Monge. 2 tomos. Editorial de “El Nuevo Extremo”, Prensas de la Universidad Católica, noviembre de 1959

El esfuerzo de “Editorial del Nuevo Extremo” por dar a conocer a nuestro público obras de importancia universal cumplió una etapa más con la aparición de *El Juicio Final*, de Giovanni Papini.

El autor no manifiesta la intención de establecer una nueva filosofía ni la de fungir en otras ya conocidas. Papini está contra los filósofos, en cuyas bocas desencantadas, en el día del Juicio Final, pone palabras como éstas: “Así, creemos, al lado y en oposición al mundo que Tú creaste, un mundo imaginario, una arquitectura aérea de conceptos abstractos, un segundo universo más racional y real que el manifestado por ti”. Para agregar más adelante: “Las más de las veces, nuestras ideas no eran sino palabras, pero esas palabras eran, para nosotros, más substanciales que la substancia significada”.

Los editores nos advierten que Papini dejó el trabajo inconcluso y sin una revisión final. Ello se advierte por la mucha importancia numérica de ciertas categorías de personajes y la escasa de otras. Hay sólo un dictador y éste es un sudamericano, Rozas; una sola mujer de teatro; tan sólo dos ateos al frente a veintiocho poetas y escritores.

El total de los que comparecen al juicio es más o menos de trescientos cuarenta. Hay varios que no han vivido sino en la literatura y son productos de la imaginación de escritores de diversas épocas y países. Nos parece que más de alguno fué creado *pour les besoins de la cause*.

La técnica de Papini consiste en ir presentando, no ante Dios, sino ante un ángel innominado, a sus personajes. A veces al acusado le exponen los cargos que hay en su contra. Otras, el compareciente explaya su causa sin haber sido interrogado por nadie. O bien, se entabla polémica entre dos o más ajusticiados.

Las almas están agrupadas en varias categorías. Amantes de Dios, luciferinos, ateos, etc. Treinta y siete grupos en total. ¿Comprenden ellos toda la gama de los hombres? Seguramente, no.

El Juicio Final podría ser considerado como un trabajo casuístico hasta un punto tan sólo muy relativo, pues no hay pronunciamiento en ninguna parte sobre el bien o el mal. Tampoco entrega ninguna posibilidad de establecer una escala valorativa de las diversas faltas. No hay intromi-

sión en los temas privativos de la Iglesia de Roma.

El estilo es variado. A veces, desde un descarnado sentido cósmico se llega a la simple literatura. Así, el Coro de los Angeles, tras de anunciar que: "...el mundo se desvanece como un sueño interrumpido", pasa a decir: "las estrellas se apagan una a una cual míseros cirios al terminarse un funeral". El sentido cósmico vuelve a elevarse con: "...el sol, convertido en un globo de hollín, se despega, polvo negro en las tinieblas", para ceder inmediatamente paso a la metáfora: "...y la luna se deshace y cae, a modo de la rosa blanca súbitamente marchita"; o adquiere tono apocalíptico: "...ahora que la vieja Tierra ablandada con la sangre y el llanto, se ha deshecho como un grumo surgido del cieno". Unas líneas más adelante esto se refuerza con un mensaje de esperanza: "Todos habéis resucitado; todos sois eternos; sólo la muerte ha muerto para siempre".

Estos cambios o saltos de estilo son constantes. Se ha cuidado de dar a algún personaje un lenguaje fingido que quiere ser el de su época o país, como en el caso de Mahoma, Tutmosis y otros. Pero, generalmente, están tratados con el brillante estilo papiniano sin buscar a imitar a nadie. Lenguaje hermoso y precipitado que hace más concesiones al poeta que al querellante.

En este *Juicio* hay algunos personajes que aún no han vivido. El Papa Pablo VII que deberá reinar el año 2245: "Hacia ya trescientos años que por efecto de la guerra que convulsionó a los continentes y a las mentes hacia la mitad del siglo vigésimo después de la venida de Cristo..." En consecuencia, mucho después que el *Petrus Romanus* de la profecía atribuída a Malaquías. Este Papa imaginario aunque posible, manifiesta que espera el juicio desde hace milenios, lo que es también contrario a las profecías no oficiales y, en cierto sentido, al milenarismo. La ortodoxia católica se mantiene constante en Papini.

Imaginario es también el exterminador pacifista Loroek, quien vivirá en un futuro lejano. Nos dice: "mucho antes de que yo naciera, es decir, a mediados del siglo XX, muchos pueblos reconocieron que ya estaban cansados de esa hemorragia y ese latrocinio constante". ¿Cuándo nació? Posiblemente en el siglo XXI. De ninguna manera después. El exterminará a una buena parte del pueblo indomable y guerrero, por medios químicos y eutanásicos.

El libro envuelve un constante mensaje de esperanza, involucrado en la revelación católica. Lo encontramos hasta en el Coro de los Ateos: "Negamos, sí, tu existencia; mas tú no podrás renegar —ni siquiera en contra nuestra— de tu esencia que es el amor". Pensamiento que se completa con una definición de los ateos, fuertemente car-

gada de romanticismo: "...no somos más que sombras trémulas de tu sueño, átomos de tu polvo, pavesas apagadas de tu amor".

Las épocas del libro parten desde los albores del pleistoceno con los primitivos y salvajes Urdra, Dugga, etc., y se proyectan hacia el futuro. Los personajes actúan en todos los continentes y pertenecen a todos los países y razas

Papini escribió largamente esta obra, en diversas épocas. Los editores han colocado al final del segundo tomo unos fragmentos del diario del autor con anotaciones sobre la marcha de su trabajo que arrancan desde 1941. Pero es obvio que muchos de los juicios fueron escritos antes. Por ejemplo, Dorian, un marinero italiano que ganaba tan sólo cincuenta liras al mes, es un capítulo escrito seguramente antes de 1914 y no vuelto a revisar después.

Seguramente el autor pensó varias veces publicar su libro en vida, pues se abstuvo de tocar a quienes, como Mussolini, podían dañarlo o crearle dificultades. En el Coro de los Monarcas que precede a la sección de los reinantes, políticos, dictadores, etc., hay hasta un sentimiento de simpatía por ellos: "Debes decir, a todos los que nos condenan, cuán dura fué nuestra preeminencia, cuán intolerable nuestro suplicio, cuán difícil de soportar el peso que se nos impuso, cuán triste nuestra vida en medio de los placeres, cuán fatigosa en medio de los servidores, cuán esclava en la omnipotencia, cuán solitaria entre los subalternos, los aduladores, los enemigos.

"Pocos son los que conocen nuestra ansiedad nocturna, el terror de las traiciones, a las derrotas, a las rebeliones; la envidia de los grandes y el rencor de la plebe.

"Nuestro manto de púrpura era un presagio de la sangre vertida por nosotros, no sólo sangre ajena, sino sangre nuestra.

"Muchos perecimos en las batallas; muchos por traición de los validos o de los rivales o de los sicarios; muchos por decreto del pueblo o por venganza de los mercenarios; muchos, por ira de un impaciente o de un insano".

Nos quiere demostrar como para el hombre la guerra ha sido una necesidad de todos los tiempos, con acentos de la *Iliada*, nos dice: "No le bastaba a nuestro odio la guerra entre los hombres, sino que soñábamos que hasta los dioses descendieran al campo de batalla, unos contra otros, para demostrar quién era el homicida más potente".

Pero como cristiano ha de asombrarse:

"Infinitas veces imploramos el socorro del mismo Dios que imploraban nuestros adversarios, casi como si el Dios de amor pudiese desdoblarse para mejor diezmar a sus hijos".

En seguida se enjuicia severamente al Pontifi-

cado y los sacerdotes son tratados con más rigor que todos los demás. Se les hace decir: "Henos ahora, ante ti, con las manos vacías, como deudores insolventes, sólo podemos ofrecerte, a cambio de los tesoros de que fuimos depositarios, los andrajos multicolores y desteñidos de nuestra engalanada miseria".

Sin embargo, se les permite defenderse:

"¿Le fué dado alguna vez a un hombre cargado con el fardo de la carne ser casi un ángel y semejante a un Dios?"

"¿No era pedir demasiado de una máquina de huesos y nervios, que fuera la escala firme entre la tierra y el cielo?"

Pero, terminan pidiendo, simplemente, el no ser enjuiciados. Estos sacerdotes, de más estará decirlo, pertenecen a muy diversas épocas y religiones.

Entran en escena los desesperados, cantando que no pidieron nada a la vida, ni siquiera la negación, pero admitiendo que: "la Angustia es batalla, es decir, resistencia, es decir, vida".

"... y en el fuego de Tu corazón se disolverá toda culpa, se purificará todo pensamiento, toda pena será consolada, toda dignidad restituida", como una última esperanza y fe en el amor de Dios.

Los pastores se acusarán de "haber abandonado a los súbditos que balaban y mugían, por la horda revoltosa de los que hablaban".

Y los campesinos recordarán: "Con nuestro pan sustentamos al santo y al ladrón, al poeta y al asesino, al tratante de esclavos y al mártir, a la pobre reina y a la pobre prostituta".

"A semejanza tuya, Señor, que hacías resplandecer tu sol sobre los buenos y los malvados, sobre los justos y los injustos".

Los hechiceros y magos harán su aparición con Wundan, el destructor del miedo; Cornelia Testara, la pirómana; Khumrath, el alquimista; el doctor Wagner, sacado de Goethe, creador del homúnculo.

Salpicando en todas las épocas y con una casuística variada y fantasiosa se pasa por las mujeres pecadoras, para caer en los homicidas. Papini tratará de excusarlos, en algunos casos, hasta cierto punto: "... otros para salvarse de la muerte o salvar a la mujer o a los hijos que amaban más que a sí".

Los artistas ocupan largas páginas. Con Fideas, el creador de dioses; Steinbach, el constructor de catedrales formulando oraciones de piedra; Rafael, que se explicará: "En mi vida sobre la tierra me pareció descubrir cierta conformidad enteramente exterior, con la de Cristo, porque nací y morí en el día de su Pasión y viví como él, treinta y tres años".

No se explica por qué entre los Pobres, Esclavos e Intocables, figura Ashmed, el saqueador de

caravanas. Antero Magall, el picapedrero, se describirá como: "Una sucia máquina de carne". El ángel defenderá a Dios de los maltratados por el destino: "¿Puede uno de los infinitos átomos del polvillo humano pedir razones al océano infinito que los hizo aparecer un momento en la espuma de una ola? ¿Ignoras que el granito de cal escondido en las tinieblas de los cimientos no puede juzgar al palacio de su rey?"

"¿No era ya tu inocencia un altísimo premio...?"

"Tu vida fué breve e infeliz, pero la brevedad ¿no era ya una gracia, y la infelicidad no era acaso una promesa de bienaventuranza?"

Son argumentos antihumanos y anticristianos. Equivalen a negar el libre albedrío, las justas aspiraciones del hombre y su derecho a la vida y la felicidad. Nos sentiríamos inclinados a pensar que tal ángel leyó al doctor Cartesius y cumplió una estada en Port Royal.

Kauris, el saltimbanqui, tiene horror a los ambientes de los templos: "Una sola vez, por seguir a una mujer, entré a una iglesia, pero esa obscuridad, ese silencio, ese mal olor de humo y encierro no me agradó y nunca volví a poner los pies en ella". Torribio, el cargador del puerto, abundará en lo mismo: "En las iglesias que hedían a molicie, a flores marchitas y a viejas mal lavadas, entré raras veces. Los frailes me producían horror, las oraciones me parecían gruñidos de perros que se encomiendan inútilmente a un amo distraído o soberbio". Decididamente, Papini no encuentra a su Dios muy unido a sus servidores ni al ambiente creado por ellos.

El Coro de los Esclavos canta con soberbia: "Finalmente Tú, Señor, eres esclavo del orden creado por Ti, esclavo de tu indefectible amor".

Sinib, el constructor de pirámides, nos dice: "No obstante en esa vida de trabajo y esclavitud yo tenía un consuelo: mi fe en Osiris, la certeza de mi resurrección en un mundo más feliz". Esta idea no pudo existir en un esclavo egipcio, pues estaba aceptado que no tenían alma inmortal.

Éstos capítulos de dolor terminan con el Coro de los Intocables:

"... y no cargues tu mano justiciera sobre los que allá en el mundo estuvieron más muertos que los muertos".

Los ciegos se alegrarán: "Pero ahora, por fin, Tú nos has resucitado a la perfección de ser y somos, como todos, videntes". Esto es simplemente la resurrección de la carne y no la del alma. Y, en el mismo orden material, preguntarán: "¿O fué el alto precio pagado antes de la muerte, de volver con seguridad al fúlgido océano de tu amor?"

Artesanos, payasos, atletas, nos hacen llegar hasta los narcisistas y egoístas. Wondren, el egocén-

trico, pensará: "Los demás hombres eran, necesariamente, parte de mi espíritu, personajes de mis visiones. Yo y Dios nos entendíamos como el hijo único que no está perturbado por la envidia de sus hermanos, se entiende a maravilla con el padre que nada le niega".

La lista de los mediocres termina con Samuel Pepys (1633-703), el hombre que se confesó en clave, quien, desde luego, por este hecho, no fué un mediocre.

Ibn Khaldun, a nombre de los historiadores, dice: "La verdad de los hechos ciertos, que había buscado con tanta impaciencia y con tanta paciencia, terminaba en la revelación de la inutilidad final de cada movimiento de los rebaños humanos". Lo cual equivale a ignorar las consecuencias del desarrollo espiritual de la historia.

Los últimos juicios individuales serán de los poetas y escritores. El coro nos dirá a manera de excusa:

"El universo fué tu inimitable e insuperable canto escrito con signos de estrellas, con imágenes de figuras vivas, con ritmos de leyes, con rimas de símbolos y de enigmas". Todo ello pertenece a un orden poético ya muy superado. Y, a manera de justificación:

"No mires, Dios, ese soplo bajado de Ti que nos hizo gloriosos y doloridos, sino que mira solamente esa palpitación de nuestros corazones condenados a perpetuo exilio que a veces soñaron con el murmullo de los ríos que corrían tu paraíso y con el susurro de las hojas del Arbol de la Vida".

La obra remata con tres coros doloridos. Los exilados que exclaman:

"Todos los hombres fueron exilados, aún aquellos que nunca transpusieron las murallas de la ciudad donde habían nacido".

Las madres interceden:

"... y porque amaste nuestro sufrimiento y ahora has querido darnos nuestra compensación, te imploramos una última gracia, un último triunfo, la plenitud de tu piedad, no para nosotros, Cristo, sino para los que salieron llorando de nuestra carne lacerada".

Los inocentes se duelen de los demás:

"La sombra de su padecimiento habita en nuestra alma, mengua nuestro júbilo"; justificarán las faltas de los otros: "Vino la furiosa tempestad del mal y convulsionó con su soplo y con sus mugidos toda la humana selva". E implorarán el perdón: "Nuestra felicidad será mucho más grande cuando sepamos que tu amor ha librado a nuestros hermanos de toda infelicidad". Es este último, el más altamente generoso de todos los capítulos de *El Juicio Final*.

Papini durante largos años acumuló un material enorme, rico y variado, escrito en forma de

pequeños ensayos; el cronista ahogó tanto al novelista como al pensador, impidiéndole no sólo la síntesis sino que privando a la obra de una espina dorsal.

Pero, sobre ambos, espiritualmente se impuso el cristiano. *El Juicio Final* es una obra llena de amor hacia Dios y hacia el prójimo. Es este el vínculo más poderoso entre esta serie de ensayos logrados con un acierto muy constante a través de conocimientos extensos y variados.

9

ESTER MATTE ALESSANDRI

Los Altísimos, por Hugo Correa

La imaginación de los lectores comienza a divagar con un nuevo género literario: la ciencia-ficción. Cultivado por Wells, Aldous Huxley (*Un mundo feliz*), George Orwell, Ray Bradbury y otros conocidos escritores, se pone de actualidad debido a las recientes exploraciones del hombre en el cosmos. La ciencia-ficción crea hipotéticas aventuras que los personajes viven en mundos extraterrenos, trasladando la mente del lector a campos que en apariencia son alucinaciones, pero que el velo de la ciencia va descubriendo paulatinamente como posibles realidades. Ahí está su interés. ¿Puede el hombre actual concebir, aunque sólo sea con la imaginación, lo que será el mundo del futuro? ¿Dónde estará la ficción y dónde la futura realidad de estas novelas? He ahí el misterio y el interés de este género que empieza a cultivarse en Chile. El primer libro chileno de ciencia-ficción lo acaba de publicar la Editorial Del Pacífico. Su autor es el joven escritor Hugo Correa. La novela se denomina *Los Altísimos*. Hugo Correa, nacido en 1926, obtuvo en 1959 el Premio Alerce con la novela corta *Alguien Mora en el Viento*. Con *Los Altísimos* se lanza al espacio de los supermundos con una obra que asombra por su dinamismo, originalidad, imaginación e interés. El autor va conduciendo al lector por diversas cámaras de incógnita y misterio, manteniendo el suspenso que va desarrollando gradualmente. Hernán Varela, su personaje, se convierte en X, por una extraña suplantación, y este X nos va mostrando un mundo organizado mecánicamente, donde lo humano es controlado y dosificado en favor de lo humano. Donde la máquina reemplaza al sentimiento; donde las funciones vitales se mecanizan; donde el espacio no tiene distancias. Este mundo está dirigido y controlado por "Los Altísimos", seres de poderes omnímodos, que quedan en la nebulosa del lector. Cronn es un mun-

do de otra constelación. Los cronios viven felices en apariencia, pero en este mundo no hay dolor ni felicidad. Las grandes emociones están estáticas. La ciudad automática de Ernn expone el motivo: "En lugar de exigir al individuo, el cronio exige a la colectividad. Ella está por encima de todas las cosas materiales, y cada uno de sus miembros puede y debe sacrificar cualquier sentimiento egoísta frente a tan magnífica realidad: la raza unida que trabaja por su bienestar, y deja a un lado los intereses particulares. Un grado excesivo de amor o amistad perjudican a la sociedad. Los amigos siempre decepcionan; lo mismo las mujeres. Y toda decepción es contraproducente. Porque las consecuencias de la ruptura de un gran amor o de una gran amistad pueden acarrear fatales trastornos para la vida colectiva". ¿Qué han logrado con ese sistema? Una nivelación intelectual donde no hay guías ni conductores. Sus cerebros han evolucionado, y gracias a la ciencia aniquilan la selección natural. Al eliminar los sentimientos eliminan las bases afectivas de la sociedad, pero ellos no las necesitan. La mecánica supera todos sus problemas. El matrimonio no existe. ¿Cómo se reproduce esta raza tan superdotada? También mediante la mecánica. Las nodrizas son máquinas donde los gérmenes se combinan, los cuales, luego de pasar por sucesivas cámaras donde se les cuida y alimenta a través de las diversas etapas de su crecimiento, son, por último, dados a luz en forma automática y entregados, ya útiles para el desempeño de sus funciones sociales, al pueblo cronio. Tanto el nacimiento como la vida de estos seres —que se extiende por un lapso de cien años—, son controlados por dispositivos que funcionan sin la intervención del hombre. Al cabo de un siglo de vida sana y útil, las máquinas los hacen expirar dulcemente donde se encuentren. La eternidad no fué abordada por Hugo Correa. Los cronios tienen la clave de casi todos los secretos cósmicos, pero hay uno que persiste en el incógnito del lector: la eternidad. A ellos nada les preocupa: son autómatas de un mundo helado. Es angustioso y deprimente enfrentar nuestra mentalidad con este mundo hierático, cuyo fin es una colectividad que, en el fondo, suena hueca y vacía de objetivos. Los grandes valores humanos, alrededor de los cuales gira el espíritu de nuestra civilización, no existe para ellos. Han encauzado su inteligencia en el descubrimiento científico, y he ahí a nuestro Hernán Varela, habitante de la Tierra, empleado de una firma terrenal, Acomsa, que un día es divisado mediante los poderosos telescopios de Cronn, por un cronio que deseaba huir a la Tierra. Por medio de narcóticos y subterfugios va a reemplazar a ese cronio —X—, contra su voluntad; toma su lugar, pues el con-

trol automático de Cronn delata de inmediato la ausencia de un cronio, y Hernán Varela, convertido en X, tiene que angustiarse con la ciudad parlante, las viviendas automáticas, las imágenes que le hablan y observan por televisión, los suelos plásticos que absorben el polvo, los alimentos frigorizados, y esas sonrisas frías y distantes de sus pobladores. La base fundamental de nuestra vida ha desaparecido. Los sentimientos y las emociones son controlados para evitar el sufrimiento. Pero, ¿son felices? Aquí está la clave. No son felices ni desgraciados. Son, únicamente. Pero si desaparece el espíritu, lo esencial del hombre, ¿puede concebirse un sentido de la vida? Hugo Correa, a través del viaje fascinante que entrega a nuestra imaginación, nos prueba que es imposible, pues incluso la lectura del libro causa desazón y angustia, pese a su valor literario y al interés del tema. La trama se desenvuelve con corrección. El diálogo es ágil, y a través de la narración el escritor va planteando sutilmente profundos problemas culturales. Este tipo de literatura es un excelente ejercicio mental; estimula la imaginación y nos enfrenta con la realidad de nuestra época, nuestra condición, nuestras posibilidades como seres humanos y habitantes de un sistema donde la Tierra no es el eje. Se nos abren nuevas dimensiones al espíritu y se desarrollan elementos sensoriales que van construyendo al hombre del mañana. La literatura chilena empieza a poblarse con Hugo Correa de este género interesencial. Los chilenos, que son imaginativos y tienen sentido de la aventura, pueden aportar una valiosa contribución a este género, el cual, en los últimos años, ha tomado un poderoso auge en Inglaterra y Estados Unidos.

10

BONIFACIO DEL CARRIL (*)

Diccionario de la moneda hispanoamericana, por Humberto F. Burzio. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina. Santiago de Chile, 1958

4.º 3 vols.: 2 de texto y un atlas de láminas: Tomo I, letras A a Ll, XIX + 327 págs.; Tomo II, letras M a Z, 456 págs. Los dos tomos del texto, impresos en los talleres de Peuser, Buenos Aires, Rep. Argentina, 1958. Atlas: Santiago de Chile, 1956. 4 págs. de índice sin numerar y CXVI págs. de láminas con 908 ilustraciones. Impreso en las Prensas Offset de la Empresa Editora Zig-Zag, S. A. Santiago de Chile.

El lector profano en la materia que se asome a las páginas del *Diccionario de la Moneda Hispa-*

(*) Publicado en *La Nación* de Buenos Aires, el domingo 6 de diciembre de 1959, en la sección Libros Recientes.

noamericana, de que es autor el capitán de navío contador Humberto F. Burzio, se quedará sencillamente abismado. Para el observador común una moneda antigua tiene la atracción que surge del misterio impuesto por el tiempo, al que se agrega, más de una vez, la sugestión artística que emana de sus propios valores estéticos. El numismático de raza ve, por cierto, mucho más en la moneda. Analiza sus atributos internos y externos, desde el metal usado en la acuñación hasta los detalles del campo y de la impronta, incluso del cordoncillo —y conste que estoy utilizando deliberadamente, y a sólo título de ejemplo, algunos de los términos especializados, cuyo significado explica claramente el diccionario—, o sea, el conjunto de los diseños, leyendas, inscripciones del anverso y del reverso de la moneda y la labor estampada en el canto. Estudia, además, entre otras cosas, la sigla del ensayador, el punzón y la contramarca, la ceca de donde procede la ley o título bajo el que fué emitida, y no sólo la vida del monarca cuya imagen generalmente ostenta, sino todas las circunstancias de orden histórico, político y económico del lugar y el tiempo en que fué batida. Es lo que Burzio llama, con natural familiaridad con el tema, desmenuzar una moneda.

Clasificar en sus años de emisión valores y siglas de cecas y ensayadores, todo el monetario hispanoamericano conocido, o sea, todas las monedas acuñadas o que circularon en América durante los tres siglos de la dominación hispánica, existentes en los museos e instituciones públicas y en las colecciones privadas de América y de España; formar un monetario propio con casi mil setecientas piezas disímiles; estudiarlas con la minuciosidad, la precisión y el rigor científicos de quien no se permite concesiones u omisiones de ninguna especie, y reducir todo el material reunido a un diccionario, ordenado alfabéticamente, donde se comprenden todos los aspectos vinculados con el tema, era una tarea que sólo podía ser acometida con gran acopio de conocimiento y erudición y aún así parecía poco menos que imposible de ser realizada por una sola persona. Ha sido, sin embargo, ejecutada con todo éxito por el capitán Burzio. El *Diccionario de la Moneda Hispanoamericana* es no sólo un repertorio que responde a cualquier pregunta o consulta que quiera formularse sobre el tema, sino también un catálogo descriptivo de todas las piezas conocidas del monetario continental anteriores al período de la Independencia. Muchas de sus palabras son importantes monografías que exceden el marco modesto con que han sido presentadas. El conjunto de la obra es, en verdad, un exhaustivo estudio enciclopédico, en el más estricto y amplio sentido del término de la moneda hispanoamericana.

Pero, el capitán Burzio no se ha limitado a clasificar y estudiar las monedas acuñadas por España en las diversas cecas de América. Ha seguido también el curso que tuvieron en los países extranjeros o rivales que se apropiaron de ellas y las incorporaron a sus numerarios, dándoles nuevos nombres y valores mediante resellos y contramarcas, cortes o perforaciones. El *Diccionario* comprende por eso sus denominaciones en inglés, francés e italiano. Finalmente, con claro sentido de la importancia del asunto, Burzio incluyó, además, a todas las monedas llamadas ideales y de cuenta, o sea, a las que circularon en reemplazo o en ausencia de las legítimas y a las llamadas monedas substitutas, los productos de la tierra que también circularon como moneda —tabaco, algodón, yerba mate, cacao, cocoa, etc.—, que tanta importancia tuvieron en el desarrollo de la incipiente economía de los países hispanoamericanos en los siglos XVI y XVII. Esta universalidad de su trabajo no le hizo perder en modo alguno la uniformidad del plan con que fué concebido y ejecutado. Muy por el contrario, le ha dado un mérito propio, que lo separa de los grandes repertorios numismáticos europeos, que no necesitaron para nada considerar este problema.

Desde su primera juventud el capitán Burzio fué atraído por dos afanes: el mar y la investigación histórica numismática. Cuando la acción —siempre negativa— de la dictadura lo privó del primero, como no hay mal que por bien no venga, pudo concentrarse en el segundo de sus amores y dar cima a esta magna obra, que había elaborado pacientemente durante tantos años, toda una vida.

La aparición del *Diccionario de la Moneda Hispanoamericana* es un acontecimiento de relieve tan excepcional que debe ser señalado aún a riesgo de herir la admirable modestia de su autor. Desde la monumental obra de Medina (1919), no se había publicado en ningún país americano, ni en España, nada semejante. Por lo demás, la forma dada por el capitán Burzio a su trabajo dota por primera vez a la historiografía hispanoamericana de un diccionario numismático de categoría equivalente a los que en su hora confeccionaron Gussemme para España en el siglo XVIII, Martinori para Italia en los albores del siglo XX y, últimamente, Mateu y Llopis para España (1946) y Frey para los Estados Unidos (1947). No resulta, pues, un lugar común decir que el libro del capitán Burzio honra a la cultura argentina y muestra el grado de madurez de la labor científica que se practica en nuestro país en una materia por lo demás especializada. La edición del *Diccionario de la Moneda Hispanoamericana* ha sido realizada por el Fondo Histórico y Bibliográfico José Tori-

bio Medina, de Santiago de Chile. Ella hermana, una vez más en el campo de la numismática, los trabajos de los investigadores chilenos y argentinos, según la hidalga tradición iniciada ya largos años por don José Toribio Medina y por el general Bartolomé Mitre. Los dos tomos del texto comprenden un total de 1.873 ítems o palabras, ilustra-

dos con 258 grabados de dibujos en tinta china de improntas y punzones monetarios, ejecutados por la hermana del autor, señorita Genoveva M. Burzio. En el tomo de láminas se reproducen 1.650 anversos y reversos de monedas hispanoamericanas, todas anteriores al período de la emancipación, como se ha dicho.