

abre a las ciencias de la vida los métodos y conclusiones vigentes en Cibernética. La increíble limitación que al libre quehacer científico impone la sociedad capitalista está claramente ejemplificada por el mismo Boiteau al referirse a la política de los monopolios químicos.

En la imposibilidad material de referirnos detalladamente a todos los trabajos sobre diversos temas, que no se encuentran entre los reseñados, deberemos contentarnos con pasar rápida revista a algunas de las secciones más importantes.

La Psicología y las Ciencias de la Educación constituyen un tema de especial interés para LA PENSEE. La Sección psicología estuvo por largos años a cargo de Henri Wallon, el connotado psicólogo de la infancia, recientemente fallecido. Una reseña de la obra producida por Wallon a lo largo de su fructífera existencia, así como una valoración de ella en consonancia con el nivel actual de la investigación en Psicología es el tema de gran parte de los trabajos del Número 112.

En el terreno de la Educación, LA PENSEE aporta también una sólida postura. No sólo los trabajos puramente teóricos (Marx y la Educación, por J. Cogniot, Nº 109; H. Wallon: Una pedagogía del progreso, Nº 116), sino también los que dicen referencia a los problemas inmediatos, sobre todo en Francia, adquieren gran calidad ideológica tanto por la solvencia de quienes lo firman como por el método dialéctico que los avala.

En literatura, finalmente, no sólo encontraremos en LA PENSEE, la nota precisa sobre la última obra aparecida, sino también en interesantes monografías hechas con un amplio espíritu marxista. Por ejemplo, destacan artículos sobre Henri Barbusse (J. Relinger, Nº 107); sobre Víctor Hugo (Marcel Cornu, Nº 108); sobre Beamarchais (R. Navarri, Nº 110); sobre Bertolt Brecht (Nº 112); sobre Stendhal y la pintura de su época (P. Gaudibert, Nº 114); sobre Balzac (Nº 116), etc.

PEDRO MIRA

## Arte

GHIRSHMAN, ROMÁN. IRAN, Partos y Sasánidas. Colección "El Universo de las Formas". Traducción: Arturo del Hoyo; 403 págs., 454 láminas a todo color y en blanco y negro. Aguilar, Madrid, 1962.

Si la colección "El Universo de las Formas" continúa manteniendo el nivel y contando con los especialistas que hasta ahora han redactado sus primeros tomos, será, sin duda, la mejor historia del arte jamás editada.

El tomo III de esta colección es la obra de Román Ghirshman, tal vez, el más grande especialista contemporáneo en la historia de Partos y Sasánidas. Arqueólogo e historiador, Ghirshman inició sus trabajos so-

bre el Irán en 1930, y ha participado, desde entonces, en diversas expediciones arqueológicas a la meseta. De ellas, han nacido varios de sus trabajos sobre inscripciones y monedas de Irán y Afganistán. Actualmente, a los setenta años, es miembro del Instituto de Francia y sigue profesando su cátedra en la Universidad de Aix-en-Provence.

La obra de que ahora nos ocupamos es, sin duda, la más completa sobre la materia escrita hasta la fecha. Más aún, excede los límites de un simple capítulo de la historia del arte para ir a integrar el acervo de las obras fundamentales sobre el período.

La primera parte del libro, dedicada al arte parto, afirma, frente a aquellos que como Altheim, piensan que fue el elemento griego el que jugó el papel de mayor importancia en la cultura de los Arsácidas, la originalidad y singularidad del arte parto. El autor sigue en este punto a Rostovtzeff, quien fue el primero que, al analizar sus características, puso en evidencia las innovaciones de este arte, la más importante de las cuales le pareció que era la convención de frontalidad, encontrando su origen entre los nómadas iráneos de la estepa Caspiense. Así sostiene Ghirshman, del arte *greco-iránico* se pasa al *neo-iránico*, en el cual el arte parto señala una vuelta a una técnica primitiva, que procura hacer revivir lo que constituía el patrimonio nacional, liberándolo de todo elemento contaminado.

De esta suerte, el arte sasánida posterior, de que se ocupa en la segunda parte de su obra, aparece, no como renovador del arte aqueménide, sino como desplegando una tradición puramente iránea, en la que ya se habían abandonado los cánones helenísticos y que había sido establecida por los Partos. Es decir, hay una continuidad estilística entre los dos imperios que reemplazaron a los Seléucidas. El arte sasánida, eso sí, constituye la más alta expresión del arte iráneo del período post aqueménide. En esta época, los motivos y el estilo planteado por los artistas partos alcanza su máximo desarrollo y su más pura realización.

Por cierto que el abandono de la influencia helenística por el arte sasánida no lo deja al margen de otras influencias. En verdad, éste, en mayor medida que el arte que le precedió, está penetrado en todas sus expresiones por los elementos de otras culturas. En efecto, por su misma situación geográfica, el Irán, era el centro donde confluían las proyecciones del mundo chino, indio, escita y greco-romano. Esta circunstancia, que no pudo menos que ser enriquecedora, permitió que en los talleres de sus artistas se mezclasen motivos y estilos de todo el mundo. No obstante, nunca se perdió el carácter auténticamente iráneo, nunca se copiaron en forma servil los modelos extranjeros, sino que siempre fueron elegidos libremente, de acuerdo a las tradiciones del gusto nacional.

El período de mayor esplendor del arte iráneo ocurre en los siglos III y IV. Durante el reinado de Chapur I (241-272) se fija un estilo que ha de influir sobre todo el arte posterior. En Bichapur, la capital de este rey, se vuelve a las mejores tradiciones arquitectónicas iráneas, siendo

sus elementos más característicos: la bóveda, la cúpula, el iwán, las columnas empotradas, etc. Los grandes relieves rupestres que presentan escenas de investidura y triunfo de los reyes, se mantienen, asimismo, dentro de una temática que heredan de la iconografía parta. Empero, ya en esta época comenzamos a advertir la influencia del arte búdico, la que inspira la estatua de Chapur 1, tallada en la roca de las estribaciones que rodean su capital. De igual forma, los relieves rupestres que se desarrollan en varios registros, demuestran la influencia romana introducida por los cautivos que llegaban a Irán. En los siglos VI y VII decae el arte monumental, desarrollándose, en cambio, en forma extraordinaria, las artes suntuarias. En el museo del Ermitage podemos observar casi un centenar de platos y copas labradas sobre plata o metal dorado. Este tardío florecimiento de las artes suntuarias, como lo explica el autor en la última parte de su obra, se debe el gran auge del comercio en los siglos VI y VII. No hay que olvidar que Irán siempre fue el centro del tráfico de artículos de lujo y que las obras de sus talleres llegaron incluso a Occidente, como la famosa "taza de Salomón", que según la tradición había sido regalada a Carlomagno por Harun-al-Rashid, el fabuloso califa de *Las Mil y una Noche*. Esto no ocurre sólo en la orfebrería, pues Persia, que al principio se había limitado a ser un lugar de tránsito para la seda cruda, se convirtió, en esta época, en gran centro textil, cuyas estofas enriquecen, todavía, algunos museos e iglesias de Europa.

Por último, el autor concluye extendiéndose sobre la influencia del arte sasánida. Su verdadero heredero, dice, es el Islam. No obstante, el arte iránico va a ser fuente de inspiración de Occidente, desde el Bajo Imperio hasta el Gótico. En arquitectura, las bóvedas de medio cañón paralelas sirven de inspiración a las basílicas de tres naves, de medio cañón, que entre los siglos V y XI se construyeron a lo largo del Adriático y del Mediterráneo. El arco que reemplaza al dintel, la cúpula de trompa, las arcadas y los nichos, se imitan desde Bizancio a España. En la iconografía cristiana se introducen ciertos símbolos típicamente persas, como el ademán respetuoso del índice doblado que encontramos en las pinturas románicas del siglo XII. El bestiario románico, que se vincula a las más antiguas formas del arte de las estepas, recibe éstas a través de los Sasánidas. Más curioso aún resulta comprobar que la imagen del rey de reyes (*sha an sha*), sentada en el trono en una actitud rigurosamente frontal, sirve de modelo para crear la imagen del Cristo apocalíptico que aparece en los tímpanos y en los ábsides de las iglesias románicas. Por su parte, en Oriente, siguiendo las estribaciones de la ruta caravanera, la influencia iránica penetra el arte búdico del Turquestán y de la India, y desde los oasis del Tarim penetra entre los nómadas del Yeneisei, donde ningún asunto alcanza tanto éxito como el del arquero a caballo que se vuelve para asañear un animal, y en la China de los T'ang, en que los coroplastas modelan figuritas representando jugadores de polo, deporte típicamente iránico. De China, la influencia iránica pasa al Japón,

como lo advertimos en los tejidos encontrados en el tesoro de Nara, denominado "tesoro de Shosoin".

Al texto valiosísimo, se une un numeroso conjunto de láminas en blanco y negro y a todo color; fotografías extraordinarias, que nos permiten ir comprobando paso a paso las diversas tesis propuestas por el autor. Cada capítulo está seguido de un cuadro cronológico y un resumen analítico que orienta al lector en las complicaciones de la historia iránea. Pero lo más valioso de estos ahejos es un diccionario-índice, que constituye una síntesis completa tanto de la geografía como de la historia y formas estilísticas del Irán.

M. A. ROJAS MIX

## Literatura

JOHN DOVER WILSON. THE ESSENTIAL SHAKESPEARE, AN ADVENTURE IN BIOGRAPHY. Cambridge, Univ. Press, 1962 y A. L. ROWSE. WILLIAM SHAKESPEARE. A Biography. Mac. Millan, 1963.

Escribir una biografía de Shakespeare ofrece atractivos singulares, al especialista, probablemente por los peligros que ello entraña. La documentación que se ha acumulado es cuantiosa y la tarea de reconstituir al hombre podría estimarse hoy día relativamente fácil. Fundamentalmente, existen dos actitudes frente al tema; una, encontrar a Shakespeare dentro de sus obras ("La obra de Shakespeare es una alegoría de su vida", como dijo Keats), y la otra, basarse en los datos externos que la investigación erudita ha acumulado a través de cuatro siglos. Tanto el primer método, que adopta Dover Wilson en su "Shakespeare Esencial", como el segundo, el método histórico en que pretende basarse Rowse, arrojan resultados positivos, tanto como negativos. En última instancia, lo que el lector va a apreciar, es el poder de persuasión de cada biógrafo, conjuntamente con la actitud que revele tener frente al tema.

En este sentido, el profesor Dover Wilson tiene cuidado en advertirnos que su ensayo será una aventura biográfica y consecuentemente, no rechaza puntos de vista que son adversos a sus propias teorías. Por su parte, A. L. Rowse ha escrito un libro abiertamente polémico, y equipado con un notable aparato histórico-crítico, pretende resolver definitivamente algunas cuestiones claves en la vida de Shakespeare, tales como la dedicación de sus famosos Sonetos, además de establecer con total certidumbre una cronología de sus obras dramáticas.

Dover Wilson ha escrito un libro más tranquilo y poderosamente persuasivo. Nos recuerda constantemente que, aparte del ejercicio crítico de reconstitución de la biografía de Shakespeare, sus obras y sus poesías están entre lo más grande que registra la literatura universal. De esta manera, advierte al lector las limitaciones de su método, sin asumir una actitud dogmática frente a problemas, que en el fondo, no

afectan el valor —lo único incuestionablemente positivo— de la producción dramático-poética de Shakespeare.

El punto de partida de Dover Wilson es interesante. Nos pide, como primera medida, que alejemos de nuestra mente la imagen del dramaturgo que nos ofrece el busto de la iglesia de Stratford. Este busto, dice Dover Wilson “es uno de los más grandes obstáculos para la verdadera comprensión de Shakespeare”. El rostro de Shakespeare no revela condiciones de inteligencia, o de percepción, y nos da más bien la imagen del hombre de Stratford como “el hijo del carnicero”, incompatible con el poeta, dramaturgo, autor de las obras que el mundo entero admira. Este busto (verdaderamente burdo, hecho por un artista holandés, quien aparentemente lo modeló directamente de una máscara mortal del poeta), ha tenido mucho que ver en la campaña por “destronar a Shakespeare” e instalar a Bacon, o a Rutland, o a otros. Esta imagen, pretende Dover Wilson, se interpone entre nosotros y el verdadero Shakespeare. En su lugar, Dover Wilson nos ofrece otra imagen, que es más “verosímil”, y en los capítulos que continúan, nos construye una imagen de Shakespeare “a la manera italiana, que coloca sus figuras en contraposición al paisaje y a la actividad humana, con templos solemnes y torres que alcanzan a las nubes”.

En esta nueva perspectiva, Dover Wilson nos ofrece un retrato de Shakespeare en plena concordancia con el hombre que escribió los dramas y los poemas —activo, de su época, patriota, bien relacionado, en contacto directo con múltiples aspectos y conflictos característicos de la asociación humana, que representa él con la debida intensidad poética y dramática en sus comedias, tragedias y dramas históricos.

Algunos ejemplos nos permiten apreciar el punto de vista del autor. Uno de los vacíos más grandes referentes a la vida de Shakespeare lo constituye su educación. De acuerdo con la tradición oral Shakespeare se educó en la escuela pública de Stratford, a la cual tenía derecho de asistir gratuitamente, por ser hijo de funcionario de la Municipalidad del pueblo. El programa de la escuela pública de ese tiempo era extraordinariamente completo —e incluía Latín y Griego—, lenguas que, según Jonson, apenas eran conocidas por Shakespeare (pero Jonson era un refinado clasicista y, por lo tanto, no es de extrañar que considerase el conocimiento que Shakespeare debía haber tenido de estas lenguas como inadecuado).

Sin embargo, Dover Wilson nos ofrece otra posibilidad. La familia de Shakespeare era “católica” y no es de extrañar que John Shakespeare, el padre, hubiese preferido que su hijo entrase al servicio de algún noble de su misma religión, como era la costumbre en esa época. La ventaja de esta teoría es que nos permite establecer una mayor relación entre su educación y su actividad teatral, profesional, ya que su entrada en la mansión de un noble, probablemente como integrante del coro —lo aproximaba a la actividad teatral propiamente tal. Además, aduce Dover Wilson, es evidente que el autor de *Trabajos de Amor Perdido* (obra de

su primer período, 1592), tenía familiaridad con “la vida, costumbres y conversación de las damas y caballeros de la tierra”.

Con respecto a la llegada del dramaturgo a Londres, Dover Wilson se muestra extraordinariamente cauto y sólo se atreve a sugerir que es posible que ya en 1582 Shakespeare fuese un actor profesional. (Algunos biógrafos ponen la fecha de llegada a Londres en 1588, como Marchette Chute, fecha memorable para los ingleses por la destrucción de la Invencible Armada). El alejamiento del poeta de Stratford incide en la cuestión de su matrimonio. Dover Wilson se refiere someramente a sus relaciones con Ann Hathaway, y expone que “no existen razones para suponer que su vida matrimonial no fue sino normal”. En realidad, y de acuerdo con su tesis, Dover Wilson sólo pretende demostrar la íntima relación que existe entre el hombre y su obra, es decir, de acuerdo con su postulación inicial, establecer que William Shakespeare de Stratford tenía la experiencia y preparación suficientes para escribir las obras que le conocemos.

Consecuente con su doctrina, el capítulo que expone las relaciones de Shakespeare con el Conde de Southhampton es uno de los más importantes. En 1592, Shakespeare era miembro de la compañía teatral de Lord Strange —quien era íntimo amigo de Southhampton. En 1592 —una terrible plaga obligó a cerrar los teatros por un período de dos años. Probablemente buscó el apoyo del joven conde, como era usual entre los poetas, y lo obtuvo. Las dedicatorias de sus dos poemas “Venus y Adonis” y “The Rape of Lucrece”, nos lo indican claramente. Pero sus relaciones con Southhampton nos explica mucho más. Dover Wilson descarta la teoría de que Shakespeare sirvió de maestro de escuela en Stratford, y afirma que la tradición se originó, posiblemente, en el hecho de que se incorporó al círculo de Southhampton en calidad de tutor, conjuntamente con John Florio, famoso por su traducción de los *Ensayos* de Montaigne. Dentro de este selecto círculo, de acuerdo con Dover Wilson, Shakespeare tuvo amplia oportunidad de incrementar su conocimiento de las intrigas y relaciones humanas. Gracias a Southhampton pudo conocer a Essex, brillante figura de la Corte, favorito de la Reina y de quien fue gran admirador. La tragedia de Essex marcó un punto culminante en la vida de Shakespeare y cerró el ciclo de sus “alegres comedias”. En verdad, aduce Dover Wilson, en gran medida el carácter de *Hamlet*, seguramente, Shakespeare lo modeló de Essex. En 1600, Essex, de carácter impetuoso, violento, a la vez que tierno y generoso, estaba en Irlanda al mando de un ejército con expresas órdenes de extirpar la rebelión de Tyrone. Sin embargo, el conde se había mostrado indeciso y una larga espera finalizó en una paz poco honorable. A su vuelta a Londres la Reina Isabel lo desautorizó y cayó en total desgracia. Luego de su infortunado intento de rebelión, fue ajusticiado en 1601.

Así, Dover Wilson cree ver que, en *Troilo y Cressida*, a través del famoso discurso de Ulises, Shakespeare, desesperadamente, urge a Essex a tomar una decisión, y que, en *Hamlet*, posiblemente, le demuestra las

consecuencias terribles de la inactividad. Sin embargo, Dover Wilson se inclina a exonerar a Shakespeare de toda participación en la rebelión frustrada de Essex, que iba a comenzar con la representación de *Ricardo II*.

La tragedia de Essex, expone Dover Wilson, fue "una tragedia de carácter... Era un atado de contradicciones que sorprenderían a los más agudos observadores".

De igual manera, Dover Wilson pone en relación con Essex el carácter de Shylock en *El Mercader de Venecia*. Essex era miembro del tribunal que juzgó al médico portugués López, y Shakespeare trató vanamente de mover al Conde a la piedad por el destino del acusado, que en el peor de los casos, no fue, sino una víctima de intrigas políticas. Esta relación con Essex también explicaría las consideraciones políticas que sustentan el tema central de *Ricardo II*, *Enrique IV* y *Enrique V*, especialmente, este último, ya que Essex se perfilaba como el más posible sucesor de Isabel en el trono inglés.

El otro gran problema, que desespera a los críticos, el de los Sonetos, lo trata en forma somera Dover Wilson. La misteriosa dedicatoria a "Mr. W. H.", la identifica con Southhampton, punto de vista que el propio Dover Wilson corrige en su última obra *Shakespeare's Sonnets* (Cambridge University Press, 1963). Debemos recordar que el libro que reseñamos fue publicado originalmente en 1932, y que Dover Wilson está preparando una nueva edición de los Sonetos como culminación de la serie "The Cambridge Shakespeare". En verdad, es en este punto donde hay profunda discrepancia entre Rowse y Dover Wilson. Según Rowse, los Sonetos fueron escritos para Southhampton durante 1592-95. "Al fin", asevera Rowse "podemos considerar que el juego de fijarle fecha a los Sonetos ha terminado". Descarta la teoría —que sustenta Dover Wilson—, que los Sonetos fueron dirigidos a Lord Herbert, el Conde de Pembroke (quien, en 1592, tenía sólo 12 años). Para Dover Wilson los Sonetos fueron compuestos entre 1597 y 1605 y Shakespeare se los dedicó a William Herbert, Conde de Pembroke. Tanto Rowse como Dover Wilson piensan que el grupo de Sonetos que urgen al matrimonio fueron encargados por la familia del Conde. Respecto al poeta rival, Dover Wilson lo identifica con George Chapman —antiguo enemigo del dramaturgo—, mientras que para Rowse, el rival era Christopher Marlowe. Ninguno de los dos se preocupa de establecer la identidad de la mítica "Dark Lady".

Para Rowse los Sonetos no son un mero ejercicio literario, sino que son autobiográficos. Constituyen verdaderamente la clave, como expresó Wordsworth, "con la cual Shakespeare abre su corazón". Describen la relación entre Southhampton y Shakespeare, como un proceso que va desde una amistad platónica hasta un amor teñido de homosexualidad. El peligro de tal enfoque es confundir lo meramente imaginado con lo actualmente experimentado. La evidencia de que Shakespeare era un artista dramático por excelencia, nos inclina a considerar con cautela un procedimiento como el que sustenta la argumentación del Dr. Rowse.

Por otra parte, la madurez artística de los Sonetos no está en consonancia con las obras dramáticas que Shakespeare escribió contemporáneamente, lo que inclina a pensar que los Sonetos fueron escritos posteriormente a las fechas que propone Rowse.

En resumen, ambos libros tienen méritos extraordinarios que los hacen lectura obligada para aquellos que se interesan por el dramaturgo inglés. Ambos nos ofrecen un cuadro coherente de Shakespeare y su época. Tanto el uno como el otro son el producto de años de labor meticulosa. Para el lector común, quizá sea más recomendable el libro de Dover Wilson, no solamente por ser más breve, sino por adoptar una actitud más humilde frente a problemas que sólo importan a los especialistas, y porque además, logra entregarnos una nueva imagen de Shakespeare, sin violentar nuestro sentido crítico. Rowse pretende haber solucionado puntos claves definitivamente, pero, en realidad, los argumentos no comprueban claramente sus pretensiones. Es probable que jamás nadie logre esclarecer todos los misterios, y si esto es así, conviene pisar en este frágil terreno con mayor cuidado.

RODOLFO ROJO

ALFRED HARBAGE. SHAKESPEARE'S AUDIENCE. Columbia University Press, New York, 1961.

La primera edición de este libro data de 1941 y ésta que comentamos no es más que una reimpresión. En 200 páginas el autor intenta justipreciar el volumen, composición social, comportamiento y capacidad estética e intelectual del público de la época de Shakespeare. En nuestros días esta misma tarea resulta compleja y difícil de lograr, no obstante que nuestros medios de información son infinitamente más completos que cualquiera evidencia documentada del siglo xvii pueda darnos.

En siete capítulos y dos apéndices el profesor Harbage responde a preguntas que los especialistas se han formulado en tres siglos de investigación: ¿Qué gente era esta que asistía a las representaciones del actor-autor Shakespeare? ¿Qué capas de la sociedad londinense representaba? ¿Hasta qué punto era capaz de comprender las obras?

En la época de Shakespeare el teatro era una actividad lucrativa para los autores y un esparcimiento de gran atracción para la masa. El autor refuta apreciaciones de Chambers y Greg acerca del número de espectadores a una sola función del Globo o La Fortuna.

“Los teatros están contruidos de tal modo —dice Thomas Platter, de Basle, en 1599—, que actúan en una plataforma elevada, de modo que todo el mundo pueda tener una buena visión. Hay diversas galerías y sitios (de acomodación) donde el asiento es mejor y más cómodo y, por consiguiente, más caro. Porque el que sólo quiere permanecer de pie, paga apenas un penique inglés, pero si desea sentarse, entra por otra puerta y paga otro penique, y si quiere sentarse en los asientos más

cómodos que tienen cojines —donde no sólo se ve todo mejor, sino que también puede ser visto—, entonces vuelve a pagar otro penique en otra puerta”.

La capacidad de los teatros era sorprendente: 2.500 espectadores por función, unos 15.000 por semana, con una población de unas 200.000 personas en Londres. En 1613 puede calcularse en 21.000 espectadores semanales para una población de 160.000, lo cual hace un 13%, dos personas de cada 15, que iban al teatro cada semana. (Para Santiago de Chile, con un millón de habitantes en el área metropolitana, el cálculo es del 2% en un trimestre). Esto quiere decir que una gran parte de la población londinense se refocilaba en el teatro, a pesar de la guerra que los puritanos hacían a los espectáculos.

“El lunes —dice el autor— era algo mejor que el resto de los otros días, probablemente debido al acendrado recelo del hombre a volver al trabajo después del domingo”.

Cuidadosos de su negocio, los actores nunca estrenaban una obra nueva en días festivos o en lunes, cuando la asistencia estaba asegurada por la tradición. Las recaudaciones eran mejores en verano y a comienzos del otoño. Noviembre y diciembre eran los peores meses: la asistencia disminuía en un tercio.

Shakespeare no perdía terreno. Era el autor favorito. En 1598 era “entre los ingleses... el más excelente en ambos géneros teatrales (*Meres, Palladis Tamia*); en 1601 *Hamlet* “satisface al más exigente” (Gabriel Harvey, *Marginalia*); alrededor de 1603 “nuestro camarada Shakespeare los sobrepasa a todos” (*The Return from Parnassus, acto iv*); en 1604 “las tragedias del bondadoso Shakespeare... agradan a todos” (Anthony Scoloker, *Epistle to Daiphantus*); en 1609 “los menos entusiastas de las comedias están encantados con sus obras” (citado por Chambers, *William Shakespeare*).

La población masculina entre 20 y 60 años de edad se componía en 1608 de un 6,3% de caballeros, profesionales y funcionarios; 19,3% de comerciantes y tenderos; 52% de artesanos; un 15% aproximadamente de obreros y faquines y un 7,4% de servidores y otros. Tal vez la proporción del primer grupo era algo mayor en Londres, donde tiene su asiento la corte y sus apéndices.

El salario medio de un artesano era de 5 chelines 3,5 peniques semanales o de 16 peniques diarios en Londres. Un carpintero podía ir al teatro con el mismo gasto aproximado con que un congénere de hoy puede asistir al cine. “Puede jugar a las cartas, correr tras las prostitutas, beber o ir al teatro”, dice Nashe en 1598 (“six-penny whoredom” y “six-penny damnation”). El espectáculo de los atacados por perros, las peleas de gallos, los juegos de bolos, el tenis y la ballestería atraían a los aficionados a las apuestas. El costo de estas diversiones era probablemente alto.

El tabaco era caro: tres peniques una carga de pipa. Por cuatro peniques se obtenía cerca de un litro de cerveza (un cuarto de galón). Una comida modesta valía tres peniques en una taberna. Dos hojas impresas con baladas valían un penique. Una novela de 180 páginas en octavo, un chelín. Un paseo en bote, 3 peniques.

La entrada más barata (de pie) costaba un penique, lo que equivale hoy a 31 centavos de dólar. En los teatros privados la entrada más baja costaba 6 peniques. Una pulgarada de tabaco para la pipa valía el equivalente de 93 centavos de dólar actual. El libro aludido más arriba, vendría a costar 3,72 dólares de hoy.

Como se ve, la entrada al teatro era uno de los placeres más baratos que el londinense podía procurarse.

Los cortesanos tenían casa y comida asegurada. Su renta anual promediaba las 40 ó 50 libras esterlinas: poco más de nueve peniques diarios de dinero "para el bolsillo".

Las funciones se hacían en horas de trabajo, de manera que no sólo la escasez de peniques limitaba la asistencia al teatro, sino también el horario de función. Además, sobre cierta parte de la población operaba el prejuicio puritano.

Muchachos y doncellas, maridos y mujeres iban juntos al teatro, a veces en partidas familiares, junto con niños menores de 10 años.

"Todo lo que podemos decir de la composición del público de Shakespeare, aparte de que estaba constituido por un corte transversal de la población de Londres de esos días, es que la juventud predominaba sobre la vejez, los hombres sobre las mujeres, la gente de mundo sobre los piadosos y —por cierto sin el "tal vez"— los receptivos sobre los insensibles. Aunque pudieran haber estado representados los pudientes... era predominantemente un público de trabajadores a causa de la gran superioridad numérica de las clases laborantes en el área londinense y porque las tarifas del teatro habían sido especialmente calculadas para ellos" (pág. 90).

El comportamiento de los espectadores ha sido exagerado por los comentaristas. Leyendo el libro de Harbage se deduce que no era peor que el del público del teatro-circo Caupolicán, de Santiago, en una velada de catch-as-catch-can. Bebía cerveza, comía, fumaba, alborotaba según los estímulos de la escena, ensordecía el aire con sus gritos cuando le disgustaba algún episodio, pero no cometía ofensas mayores, como ha hecho creer la prédica puritana, que calificaba el teatro de "capilla de Satanás". Pero se comportaba ruidosamente antes de comenzar el espectáculo, prevelece el silencio al comenzar la obra. Rara vez salía el prólogo a reclamar silencio, o el epílogo a mendigar aplausos. Las únicas quejas repetidas acerca de ruidos perturbadores durante las representaciones se refiere a "casar nueces" (págs. 111-12). Se comprende que el público pagaba su penique para oír una obra de Shakespeare, y no para negarse a escucharla, especialmente si vestía para la ocasión sus mejores galas y —los que podían— hasta llegaba a perfumarse.

Las obras eran discutidas en tabernas y otros lugares y esta opinión se hacía llegar antes, durante y después de la representación a los autores. De ahí que abunden los testimonios contra el "abominable" o las zalemas al "Respetable" público, pues los autores eran entonces tan sensibles como ahora al juicio espontáneo de la masa.

El libro se refuerza con abundantes testimonios históricos y bibliográficos. De sus páginas fluye un mundo animado y vivo de la época y una permanente comparación con el público y la sociedad de hoy.

Aparte de su valor documental, esta obra es un buen aporte a la sociología teatral contemporánea que busca permanentemente la respuesta a fenómenos de sicología colectiva, ausentismo en el teatro, relaciones entre las artes y el destino del hombre.

R. SOTOCONIL

JORGE GUZMÁN. UNA CONSTANTE DIDACTICO-MORAL DEL LIBRO DE BUEN AMOR. México D. F., 1963 (State University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature, 14), 146 p.

El autor de este libro es conocido, fuera de los círculos académicos, sólo como narrador premiado de excelente aunque muy breve producción. A partir de la obra del epígrafe se le conocerá como un medievalista de excepción. La gran importancia de esta obra cierra un largo vacío en los estudios medievales cuyo interés aparece interrumpido en las publicaciones chilenas desde los tiempos de Federico Hanssen. El dominio filológico de que hace gala el autor a través de las arduas cuestiones debatidas en su ensayo, su rigor metódico y su capacidad de fino y penetrante analista, le muestran tan afirmado en una sólida tradición crítica y filológica como original y creador en la solución del problema fundamental del *Libro de Buen Amor*, el más debatido por los especialistas y el que ofrece el campo más confuso y contradictorio: la determinación de la función didáctico-moral del *Libro*.

Para el análisis de la cuestión propuesta, divide Guzmán su estudio en varias partes; a saber: *La crítica y el sentido moral del Libro* (7-37), *El episodio de Doña Endrina* (39-58); *Una apuesta dueña* (59-68), *Dueñas cuerdas* (69-92), *Los propósitos y dos hablantes* (93-109), *Buen Amor* (111-137), a las que sigue la *Conclusión* (139-141) y una *Bibliografía selecta* (143-146).

En *la crítica y el sentido moral del libro* expone la ambigüedad que sobre el sentido moral se plantea ya a partir del prólogo en prosa de Juan Ruiz. El propio autor del *Libro* reconoce que hay en su obra dos clases de elementos: unos regocijados, doctrinales otros. Advierte que no ha de tomarse a mal ciertos aspectos dejándose llevar de las apariencias

engañosas y mueve a penetrar en el sentido oculto tras ellas, consciente de los riesgos a que está expuesto por la índole variable de sus lectores. Lo mismo señala en las diecinueve coplas de la disputa entre los griegos y los romanos y su introducción (C. 45-63) y también en las conclusiones aplicables al Libro que la siguen (C. 64-70) en que de diversas maneras se insiste en lo mismo. Terminado el *Libro* vuelve a advertir que hay en él un sentido oculto que está en cada "faba" (c. 1631) y se refiere precisamente al sentido cuando señala que ha escrito un "licionario" de gran santidad y que lo pequeño es allí el juego y la burla (c. 1632).

Si bien la crítica ha conseguido aclarar el problema de las fuentes del Arcipreste, el del título que dio a su *Libro*, el de las dos "ediciones" salidas de manos de Juan Ruíz y con trece años de diferencia, el de sus relaciones con el pensamiento y la sensibilidad religiosa de su época y otros aspectos que prometen nuevas luces para la interpretación de la obra dentro de su indudable peculiaridad hispánica; puede estimarse sin embargo que el problema planteado por Jorge Guzmán ha ofrecido un aspecto polémico y contradictorio que él mismo resume muy bien: "Se afirma, pues, que el libro es primordialmente moral, que ciertamente es inmoral, que el autor cabe de lleno en la tradición europea, donde el sentido oculto declarado por el autor y la mezcla de profanidad y religiosidad no excluyen la intención primordial aleccionadora, que la única explicación posible del sentido del *Libro* se encuentra en su entronque con la poesía amorosa hispano-árabe, que tal explicación no es posible si no se atiende a las *maqamat* hispano-hebreas, que se trata de un libro destinado a enseñar el loco amor, etc." (33). Guzmán analiza los juicios de Tomás Antonio Sánchez, Menéndez Pelayo, Leo Spitzer, María Rosa Lida, Menéndez Pidal, Américo Castro, Claudio Sánchez-Albornoz y muchos otros que se vinculan a las posiciones que aquellos nombres representan, como A. Bonilla, Puymaigre, J. Amador de los Ríos, W. Kellermann, Petriconi, Gybbon-Monypenny o G. M. Bertini. De todos ellos ha sido María Rosa Lida la que más se ha acercado a un reconocimiento y análisis de los elementos didácticos en la obra (36), uno de los aspectos más discutidos. Frente al excelente análisis de la desaparecida hispanista fija Guzmán los objetivos de su estudio: mostrar la coherencia interna que enlaza los elementos didácticos y les da sentido (36). Un propósito que supera la parcialidad del alcance de las observaciones de Bertini sobre el didactismo del Libro, que tocan a la sátira, pero no son aplicables a las aventuras amorosas (37). Perfilando más su tentativa apunta Guzmán más adelante: "nos parece necesario tratar de ver de cerca, una vez más, y a la luz del gran adelanto que la investigación ha hecho en los últimos años, la materia del *Libro* mismo, y buscar manera de reducir sus contradicciones a un todo que sea comprensible y que a su vez explique un número importante de caracteres problemáticos" (37). Esta orientación de su estudio es el que da a su investigación un valor tan significativo y original por sus espléndidos resultados que

parecen poner coherencia y sentido unitario donde parecía reinar la contradicción insoluble o la anarquía. Desenvolviéndose dentro de los términos propuestos para su indagación arribará, sin embargo, a entrañables correspondencias con aspectos estrictamente poéticos de la obra que revelarán una bien trabada estructura del *Libro*. Volver la mirada sobre el texto parece justamente lo más prudente cuando la confusión nace de las tentativas de reducir formas y sentidos a determinantes exteriores a él originados en el campo biográfico, histórico, comparatístico o antropológico que se ofrecen en su esencial problematicidad.

En *El episodio de Doña Endrina* la función didáctico-moral en juego se formula de modo explícito y es reiterada varias veces en la apelación directa a las *dueñas* que allí se hace. Se trata de advertir a las mujeres que se cuiden de las viejas terceras y de la aparente buena voluntad de los hombres, con quienes no deben permanecer a solar evitando acercarse a una realidad lacerante (c. 909). Aparte de las coplas donde la apelación a las dueñas se hace y se reitera, Guzmán demuestra que el episodio mismo se estructura de modo que sirva eficazmente a su finalidad moral y ejemplarizadora. El análisis comparativo del episodio con el correspondiente del *Pamphilus de amore*, que le ha servido de fuente, revela con claridad la significativa importancia de las variantes impuestas por el Arcipreste al aumentar la crudeza del final, muy lejos del texto latino, con las palabras de Trotaconventos (c. 881). Lo que muestra que el propósito moral está incorporado dentro del desarrollo mismo del episodio, aparte de la moraleja del Arcipreste donde éste declara su intención (c. 905ab).

Existe, sin embargo, una contradicción entre el final feliz y la intención moralizante del episodio. El análisis de las coplas morales que siguen el episodio y la aventura amorosa que sigue permitirá a Guzmán mostrar que el Arcipreste tenía conciencia del problema y quiso solucionarlo (59). Comparando las aventuras se advierte un entrañable paralelismo, pero esta vez el desenlace borrará la equívoca impresión que dejaba la otra. Queda claro que esta aventura de la *Apuesta dueña* fue escrita para corregir el posible mal ejemplo o invalidación de la enseñanza a las mujeres que la anterior arriesgaba al dar final feliz a una acción reprobable (68). En este punto establece Guzmán: "quisiéramos notar que a esta altura ya va resultando que las coplas 576-944 obedecen todas al propósito de enseñar a las mujeres, es decir, un cuarto de la totalidad del *Libro*" (68). Lo que va dando también una extraordinaria fuerza probatoria a su análisis.

A estos episodios ya considerados, se oponen otros en que los seductores son rechazados. En el capítulo *Dueñas cuerdas*, estudia Guzmán estas coplas. La dueña cuerda que responde a la demanda de la vieja con un ejemplo de la zorra que experimentó en cabeza ajena (c. 88) proporciona otro elemento importante para los efectos de la función moralizante, sobre la que el ensayista observa: "Creemos que es importante destacar esta idea de "experimentar en cabeza ajena" porque ex-

plica buena parte de lo que se considera "desvergüenza" o proclividad al mal en Juan Ruiz. Dada su idea de que es beneficioso poner ejemplos de pecado a la vista de las mujeres cuerdas para que puedan sacar la enseñanza que se desprende de observar el mal, el contenido del *Libro* aparece menos sorprendente, y el decantado "realismo" del autor calza perfectamente dentro de su intención moral, tantas veces declarada" (71). En la serie de las dueñas cuerdas el episodio más importante es el de Doña Garoza y tal vez el de mayor proyección moral por la contraposición de los dos amores que alcanza su justo sentido medieval, y por tratarse de una monja. La serie concluye con un caso especial que es la aventura de la mora (c. 1508-1512) que se comporta cuerdamente frente a la actitud digna de reprobación del arcipreste y de la vieja, actitud que se agrava en este caso por ser reprobadas por los cristianos las relaciones amorosas con mujeres de origen moro.

Resulta así en la mayor parte de las aventuras amorosas que aparecen en el *Libro* que el único sentido moral posible en ellas es el de inducir a las mujeres a mantenerse castas, proporcionándoles el conocimiento que el autor consideraba necesario para ello, alabando a las que dentro de la obra se conducen sabiamente, recordándoles que la vida es breve y sus placeres pasajeros, frente a los deleites eternos o los sufrimientos interminables que eran, para el autor y su público, consecuencia de una vida virtuosa o pecaminosa, respectivamente (93). Queda claro, además, que la crítica no se dirige nunca contra el amor físico en sí mismo, sino contra las formas no aceptadas de satisfacerlo. Juan Ruiz reprueba el acto sexual que se cumple sin matrimonio, por engaño o seducción, y más específicamente, las relaciones sacrílegas de clérigos con mujeres (93).

El capítulo *Dos propósitos y dos hablantes* precisa observaciones que comenzaron a establecerse desde temprano en este estudio (45-47), originadas en la entrañable trabazón de la obra que va revelando su fábrica en la segura interdependencia de sus partes. Lo singular es, por una parte, la observación cierta que hay más de un propósito declarado del autor. En verdad, Guzmán descubre dos propósitos morales, endilgado el uno a las mujeres y el otro a los hombres, según puede verse a partir del prólogo en prosa del *Libro*. Uno está destinado a advertir a las mujeres y el otro a exponer crudamente los vicios masculinos situando a los varones ante la mirada pública y exponiéndolos a la crítica social.

Lo observado en relación a la presencia de dos hablantes diferentes en el episodio de Doña Endrina se confirma en otros momentos del *Libro* precisando la existencia de un yo moralista que irrumpe intrusamente, de improviso, en el discurso del clérigo libertino o del seductor. El verso *d* en la c. 439 corresponde al moralista que irrumpe en el discurso de Don Amor (c. 436 y ss.), diferencia ya observada por Cejador. Lo mismo se observa en c. 1573-74 en relación a 1520-1572,

y otros casos que el ensayista resuelve con seguridad, objetividad y prudencia analíticas.

El último capítulo, *Buen Amor*, precisa cómo el Arcipreste se separa del antifeminismo extendido en la literatura medieval adoptando una actitud hacia la mujer de profunda simpatía que lo singulariza notablemente. El Arcipreste no deja de hacer reparos a ciertos rasgos femeninos y en ningún caso idealiza a la mujer. Guzmán cree ver en la devoción mariana del Arcipreste la raíz de su intensión de adoctrinar mujeres y en este mismo hecho estima posible encontrar la razón interna de las poesías líricas a María y de la ausencia en su texto de las poesías muchas veces anunciadas dedicadas a las "amadas" con las cuales el poeta no podía establecer los lazos directos, personales, que establecía naturalmente en las poesías marianas (125-6).

Del análisis del sentido de "servir", "buen amor" y "por amor de", el ensayista desprenderá importantes conclusiones para la comprensión del *Libro*. Su análisis semántico desemboca en consecuencias muy importantes para la comprensión definitiva del extraordinario libro que deberán tomarse en cuenta para cualquier nueva tentativa de acceso al sentido de la obra. "Quisiéramos decir, por fin —remata Guzmán— que la dificultad que nos parece haber para la comprensión del *Libro* no es tanto el carácter contradictorio de situaciones y declaraciones, sino la presencia de significados opuestos en palabras de forma igual ("servir", "buen amor"); y éste no es, desde luego, rasgo que pueda explicarse por razones morales, sino estéticas. No es cosa extraña en ningún autor, pero lo que eleva la calidad poética del Arcipreste aun por encima de lo que le reconocemos, es que justamente emplea sin definición palabras importantes para la interpretación de su texto, dándole así una riqueza y una dimensión significativa, poéticamente, que no produce el uso accidental de una misma palabra con una o más significaciones". Por otra parte, tampoco este carácter de su propia creación podía escapar al poeta, y ésta es otra razón más para que insista con tanta frecuencia en el segundo significado de lo que dice" (136-7).

El ensayo de Jorge Guzmán demuestra que el asedio a la obra en su autosuficiencia significativa puede todavía rendir sorprendentes frutos en el estudio de la literatura del pasado y que el esclarecimiento del sentido estético de la obra requiere del volver los ojos sobre el texto cuidadosa y metódicamente como el único modo de desbrozar la frondosa maraña que la bibliografía ha tejido deteniéndose más que nada en el contorno y buscando en el texto muchas veces una incitación para saltar a otra parte. Este extraordinario ensayo no constituye un fenómeno aislado; teóricamente se vincula al no menos extraordinario libro de Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*. Ambas obras de disciplina universitaria toman cincuenta años de ventaja sobre la crítica y la teoría literarias en uso dentro de nuestro medio.

CEDOMIL GOICÉ

ROSA CRUCHAGA DE WALKER. DESCENDIMIENTO. Santiago, Ediciones Alerce, 1959 y DESPUES DE TANTO MAR. Santiago, Editorial del Pacífico, S. A., 1963.

Diferentes cosas nos han mantenido alejado de la última poesía de Chile. Todo escritor busca afinidades, fraternidades profundas y se resiste, negativo, al conocimiento de otras dimensiones expresivas que no confluyan a su propio mundo. Sumemos a ello las circunstancias personales, el oficio de tener que enseñar al estudiante la producción literaria mayor del país, y tendremos como resultado el caso de un individuo que —a medias entre el poeta y el profesor— se demora largamente en el interminable descubrimiento sistemático o circunstancial de los tesoros más profundos y consagrados. En nuestro caso, especialmente, de Gabriela Mistral y, poco a poco, de Neruda y Huidobro. Y apenas, el necesario indicio asimilado del pulso poético generacional de los comienzos del siglo sobre el cual se levantan los maestros. De los últimos, de las "promociones jóvenes", sólo algunos nombres logran dejarnos —en el encuentro de cuatro o cinco poemas antologados— la noción de una identidad, no importa cuál sea su calibre, Arteche, Rubio, Rosenmann, Lihn, Barquero, Vicuña, Teillier, entre ellos.

Y de entre las mujeres, herederas, suficientes o no, del inmediato y magnífico pasado de los grandes poetas femeninos de Hispanoamérica, acaso podamos lucir con derecho y verdadera satisfacción, la obra de Rosa Cruchaga de Walker, que nos felicitamos de haber seguido.

\* \* \*

Puede que sea un puro síntoma de ignorancia sobre nuestra realidad poética última, pero alegre y fortifica una poesía que aparece regida por la autenticidad y el rigor. Una poesía que lo levanta a uno hacia la poesía, como intensa inductora. Por ahí hemos escrito sobre la "música sustanciada" que es a veces la poesía, despertada al contacto sugestivo, fecundador, de la poesía de los otros. Y hasta hemos llegado a medir la poesía como una música constantemente "suscitada" por lo que tenemos o nos sucede: problemática interior, visión, interpretativa de lo circundante, experiencia, en fin, de lo propio o extraño que se nos vuelve nuestro, en un juego simultáneo de subjetividad y objetivación.

La poesía de Rosa Cruchaga nos levanta a eso: uno quisiera ponerse a su lado para decir. Es un buen indicio de su calibre y de su recia y fina maestría expresiva.

Nos gustaría hacer una caracterización general de esta poesía, y nos parece que acaso fuera ésta: se trata de una poesía de un sugestivo "li-

rismo dramático", expresión de un rico conflicto fundamental de vida y muerte. De una "apetencia de muerte" y trascendencia indecible, en lucha con una condición vital erótico-genésica. El poema, por lo tanto, se resuelve en belleza y dramatismo unificados.

Esta es una poesía que nos introduce constantemente al misterio del nacimiento, el dolor de la existencia y el trasfondo grávido y altísimo de la muerte. Y los elementos por los que hablan estas tres poderosas voces, a veces simultáneas, son: la naturaleza, las cosas, el cuerpo de la mujer, los muertos, el esposo y los hijos.

El poeta es mujer y casi involuntaria dueña de un destino vívido de maternidad. Pero, al mismo tiempo, es ser humano que crea, entrega, da, pero sin poder acallar un sentimiento de desolación existencial y de sed inaplacable de "retorno" o de paz profunda o inmutable de muerte. Aparece así cargada de una originalidad que la universaliza y la emparenta con el destino poético capaz de expresar tensión de tragicidad de algunos grandes. Y entre ellos, en Chile, especialmente de Gabriela Mistral.

Es con temor de usar una calificación abusadísima que podríamos hablar aquí de una verdadera heredera mistraliana, por afinidad y tensión suficiente. Ella puede soportar el careo con dignidad de hermana. Hermana joven que ha sabido asimilar, por parentesco y no por imitación solamente, el mundo poético de la mayor. Que le recibe en lenguaje, vocablos y construcciones que ella, a su vez, soluciona en sí misma desde sus propias situaciones. La herencia se recibe tan bien, se asimila tan bien, porque la consanguinidad espiritual es notoria. Lo han notado quienes están más autorizados que nosotros, hemos recogido el dato y lo hemos comprobado, parece, sensiblemente.

No se trata de señalar a una sucesora del genio mistraliano, sino de encontrar —¡por fin!— la entrañable continuidad —en nuevos módulos— de una alta y profunda condición poética: el dúo poderoso de vida y muerte en una boca acendrada.

He aquí, pues, una poesía de alta tensión existencial y de exigente expresión en la cual todos los recursos del lenguaje: sintaxis, imagen, estructura del poema, se organizan en estricta función dinamizadora. Poesía de poema conciso, redondo, amarrado a sí mismo sin soltura posible, pero moviéndose por dentro con organizada y comprimida fuerza. Rosa Cruchaga no se entrega —porque no sería, hasta aquí, su lenguaje— al mar del verso libre, para el que es cierto, como dicen, que hay que tener capacidad profética. Ella recoge generalmente su voz y compone su poema en pocos versos, recurriendo a veces a curiosos efectos de vieja y noble estirpe clásica, bien entonada modulación barroca, de modo que todo entrará a jugar dramáticamente en el poema, en lucha de opuestos:

*Salpicadle con tierra la sonrisa:  
ha brotado del último sollozo.*

(Nacer. Descendimiento. 1959)

*Cuando rinda estiradle la agonía:  
¡que demore en nacer con otro rostro! (Id.)*

*(Más si turbo no equivoco:  
ya están escritos mis pasos) (Caminos. Id.)  
Dos rosas me cantan pero  
sólo oigo cantar la espina.*

(Sombra. Después de tanto mar. 1963).

Con frecuencia, la poetisa usa los arrinconados dos puntos, en afán sintetizador de definir:

*Uva es mi cuerpo: todo es envoltura*

(Uva. Descendimiento)

*o de intensificar el rasgo explicativo:  
Mas tú quedas, mi mano: no reposas.*

(Hijo. I. Descendimiento)

Y se observaría el mayor vigor expresivo que confiere el recurso, cuando se pensara en substituir por la coma normal la sintaxis de un verso como éste:

*Si desierta: eres patria sin rincones.*

(Eres madre. Después de tanto mar)

El lenguaje es complejo y la construcción también. No pretendemos sino anotar uno que otro rasgo, porque sólo la demora amorosa en esta poesía podría entregarnos los secretos de su expresividad. Hablando a grosso modo, uno siente la actualización del barroco magistral, especialmente cuando la estructura es más rígida. El poeta salva toda dificultad con verdadera naturaleza de escritor cuyo movimiento temático y de imágenes se le acomoda con facilidad en una complicación animada, menos hermética de lo que parece en primera lectura. Hay que fre-

cuentar esta poesía en sus dos obras para irse dando cuenta lentamente que uno se enfrenta aquí con un ámbito poético de leyes propias, ámbito que habrá de profundizarse y definirse más y más, aun cuando parezca proyectarse hacia temas y asuntos todavía no tocados. El individuo poético de este caso no es simple ni simplista, pero tampoco juega de ningún modo con lo enigmático. Su riqueza y exigencia formales son directa resultante de un sentido. Es lo que asegura y funcionaliza cada hallazgo de imagen. Los hay espléndidos:

*Como un pez convertido en lágrima*

(El muerto de la cordillera. Después de tanto mar.)

(La casa). *Es la caja viva que flota en mi muerte*

(Fie. Descendimiento).

Y podríamos señalar casi al azar, como en este caso, veinte más. Pero cada imagen entona, anuda el *poema* que *la necesita*.

\* \* \*

Hasta aquí, esta mirada voladora sobre esta obra por muchos conceptos extraordinaria de nuestra poesía actual. Hagamos paso más esforzado para ir entrando en ella más profundamente, viajándola, reuniéndola.

## II

Fue en 1959 cuando apareció, en ediciones Alerce, la primera obra de Rosa Cruchaga de Walker, premiada en un concurso de la Sociedad de Escritores. Se llamaba "Descendimiento" y llevaba una dedicatoria general: "A mi padre".

El primer poema comenzaba:

*Habías de ser muerte, Padre, bajo tu aldaba  
para pagar mi cuerpo,...*

(PADRE)

Así daba comienzo esta voz a su canto de lirismo dramático. La mayúscula en la palabra "Padre" parecía trascender la persona del antecesor y dador de su vida a una dimensión probable de prestigio divino. En

esos versos, la criatura (o la hija) establecía el sentimiento de una dramática continuidad existencial. Y del Padre a los hijos, una identidad: la de una "misma sacudida"; la de una "misma sed" y la de una "misma ceniza".

Inquietud, avidez y desolación (o sentimiento de caducidad) que podrían significar una implacable insatisfacción existencial. Uno se acuerda de Gabriela, cuando, en el "Poema del hijo" dice amarga y convulsamente:

*Y el horror de que un día con la boca quemante  
de rencor, me dijera lo que me dijera a mi padre:  
¿Por qué ha sido fecunda tu carne sollozante  
y se hincheron de néctar los pechos de mi madre?*

\* \* \*

*Porque yo no cerrara los párpados, y loca  
escuchase a través de la muerte, y me hincara,  
deshechas las rodillas, retorcida la boca,  
si lo viera pasar con mi fiebre en su cara.*

Esta fiebre significa una fundamental insatisfacción de existir y una nunca apaciguada avidez de eternidad (como señala Onís respecto de Gabriela). La autora de *La Cuenta-Mundo* hace de su instinto genésico una compleja y abismada realidad poética maternal. La joven poetisa que la evoca construye, desde su condición de mujer, esposa, madre y maestra, una realidad poética intensa de amante, creadora y dadora. Pero ninguna de las dos agota con esto su río de sed trascendental y absoluta. Y si para Gabriela el único gozo; el más alto y noble gozo existencial es el de la imitación de la eternidad en el milagro de la generación y la maternidad —causa y efecto—, para su heredera filial, la realidad contingente de su casa, su mundo de madre y esposa, sus cosas y las cosas todas, se organizan en la dualidad fundamental de que al crear y el nacer procuran nuevos rostros y objetos a la muerte. Para ella, esto quiere decir, primero, terror, fatalidad, amor convulso (pero amor); y en Después de tanto mar, el logro de los indicios de un primer y bien ganado equilibrio. Equilibrio, pero del mismo dúo de vida y muerte, de la misma situación y la misma avidez. Progresiva maduración solucionada a veces en la comprensión de un lento, amoroso interpretar que se demora quieta y reflexivamente en algún objeto del cuarto de madre y esposa. (JARRA) o en la alegría de una cosa gentil que levanta hacia lo gozoso: BOTINES. Así ocurre en este libro, cuando la poetisa acoge pequeñas y profundas cosas de su mundo cotidiano, como también en el poema de la doble gestación en amor (COMO EL ARCO DEL ALBA). En experiencias del silencio y el instante solitario o en el movimiento profundo de su existencia. Ciertas

figuras o situaciones le trasuntan una maduración silenciosa y entrañable. Así puede decir de un obscuro, humilde, doméstico animal que "acuna el buey su muerte más querida", al final de algo que parece una lucha fundamental. A su lado, en cambio, el poeta dice que va (no como está el animal, de vuelta ya "de su cita profunda", de la que vuelve "hallado") "a más pérdida y más vida".

Toda la existencia, en suma, se levanta sobre la profunda, desconocida y gravitadora realidad inmensurable de la muerte. Esta situación le proporciona su dimensión verdadera, su agudo dramatismo, su hermosura angustiadora. Nada como la figura de "la madre", para vivir y expresar esta situación fundamental de realidad. "Tal vez exista por encima de todo un vasta maternidad como anhelo común", dice Rilke. Y también que "la belleza de la madre es maternidad servidora". La madre vive la vida, continúa la vida profunda y secretamente conmovida por la realidad de la muerte. La madre ama y teme por igual a la muerte, para la que hace falta educarse. Para la que se está desnudo, frágil y doloroso, ávido de amor y de aventura por un mar de existencia que no es sino su imagen.

En Descendimiento, el gran tema lírico se caracterizaba en un dramatismo convulso, acentuado en el uso frecuente de exclamativos:

*Quien pudiera  
morir donde ahora naces y terminas!* (HIJO, I)

....

*¡sálvese luego el témpano glorioso!* (HIJO, II)

•••••

*¡y en esa ojera de cisterna  
que suba a sostenerme tu pupila!*

(ELEGIA)

En Después de tanto mar, en cambio, hay más concisión y tranquilidad y el poema aparece en un dibujo más preciso, sin violencia, pero sin perder tensión; la misma fuerza madura ahora en cierta serenidad, respira con más calma, y casi no se usa ya del exclamativo clamante del primer libro. Ni aún cuando se canta la muerte de un amigo ni la de una mujer que fue madre, es decir de una que maduró, dio y cumplió profundamente. La "Elegía" por esa amiga noble se cierra con dos versos puntuales de sereno reconocimiento:

*Voy contigo, profunda amiga mía,  
hacia el sol de la muerte. Donde callas.*

Obsérvese la poderosa y magistral imagen usada para la muerte, que ahora se presenta, final y rica, en un "sol". Y sin interrogaciones, el poeta sabe tranquilamente que la criatura perdida está allí, donde, sencillamente, "calla".

En Descendimiento, la muerte era una evidencia desgarradora y la existencia una angustia continua, transmitida de padres a hijos, casi con espanto. En Después de tanto mar, no es sólo la realidad: se precisa mejor como un grávido y noble misterio.

La experiencia del movimiento de la muerte se hace doblemente aguda en el poeta mujer y madre que siente que crea y entrega criaturas en acto de amor y dación y en conciencia de fatal caducidad. De su condición de mujer y madre es de donde este poeta extrae la fuerza dramática de su agudo lirismo, todo él, primero, lamento elegíaco, y, después, ya casi canto recio y fino de la común situación de todo lo que existe.

A la gestación se llega por el amor, por la creación de dos en acto de amor, y el poeta, individuo amoroso por excelencia, se siente irremediabilmente movido al amor tanto como siente el peso de su conciencia de la muerte. El conflicto se acentúa, insistimos, en el poeta mujer: criatura de amor y de conciencia de caducidad; criatura de gozo y de dolor irremediables. Y en una definición logradísima de sí misma, el poeta se retrata en Descendimiento como una "Rosa en sentencia" a la cual "la pena / de un gozo la horadó como colmena", con la extraordinaria conclusión de que "desde entonces un ala la ilumina".

En Después de tanto mar, el poeta sitúa, en cambio, el mismo amor. Y lo hace así:

*Sobre tu aliento el alba  
como leve pluma oscila.  
La muerte tiene un ala que la asombra.*

(AMOR)

¿Existe alguna relación entre aquella "ala" que "ilumina" la rosa (mujer) invadida por la tristeza de un gozo y esta "ala" que "asombra" a la muerte? "Como colmena" fue horadada la rosa. Es decir, como un grumo activo, creador, rumoroso y secreto, pero cerrado. ¿No sería, acaso, la misma imagen del amor que entró en su vida la que, más tarde, se convierte en una de las alas de la muerte, el ala, precisamente, "que la asombra"?

El amor aparecería así como gemelo y prodigioso prestigio de la muerte, en un asombro incansable que puede más que la conciencia de la interminable destrucción o mutación. El amor, irremediable como la muerte, inevitable como la muerte, es un "ala" que ilumina al ser seguro de muerte y, más precisamente, el ala misma de la muerte que la "asombra". Obsérvese la implícita imagen de elevación que se presenta

en ambos casos. La muerte es el ángel temible, pero el amor es un ala que ilumina al ser y que acaso lo eleva también. La hermosa dualidad parece vivida en la repetición autenticadora de la imagen. El poeta sufre y goza esta bella y aguda duplicidad indescifrable y la vive en su doble e inevitable dimensión.

El amor es instrumento de la creación, y la mujer poeta se encuentra en la experiencia de la gestación, que ella resuelve en una doble voz simultánea de esperanza, anhelo de salvación y dicha y de avidez de no entregar, de no seguir el juego de la muerte de la que, en Descendimiento, sólo parece vivir su agónica y misteriosa mecánica. Nada puede hacer, nada puede impedir, aunque clama. Y así:

*de raíz a raíz grito en la roja  
sucesión de las uvas y semillas (UVA)*

Y sus poemas de la gestación, del nacer, sus poemas del hijo, en fin, hablan una vez del deseo de no crear ni de seguir:

*Mejor que de castaña no gimiera  
tu corazón, abuelo de esta espina  
voraz, cuando sembrara en mi cadera  
el vuelco de tu sangre cristalina.*

....

*¡Quién pudiera  
morir donde ahora naces y terminas!*

(HIJO, I)

Acaso porque el hijo, "ceniza / será en la caja hermética del rostro".  
(NACE).

Pero luego, en HIJO (II), desea, clama por él así:

*Que le triunfe el coral al denso verde.*

....

*¡Levántese mi sangre de mil muertes,  
como el sol, por pulsar para un olivo!,*

de modo que "al huérfano de higuera que quemaran / no le acudan cenizas a sus ojos".

Cuando antes, en NACE, deseaba que "Polvo le echara el sol..." Para terminar hermosísimamente, casi con arrepentimiento de su anterior clamor:

*De este monte de frente avergonzada:  
¡sálvese luego el tímpano glorioso!*

En Después de tanto mar, en cambio, se canta a las madres que han entregado sus criaturas, que han dado vida, como ya y sólo ahora dignas de ganar su muerte:

*Que las madres se hundan en su mirada  
envolvente: La muerte honda ha crecido.*

....

*Que las madres trepen a la quebrada  
que llevan. Nadie muerto ha rendido,  
(QUE LAS MADRES)*

(Curiosamente, observamos que en las "Cartas de un joven poeta", Rilke reproduce con satisfacción la frase de Kappus respecto de "la hermosura de una virgen", de una mujer que no ha sido todavía madre, señalando el bello acierto del joven poeta cuando dice que ella es alguien "que no ha rendido nada todavía". La coincidencia expresiva mide la profundidad de la reflexión de los versos de Rosa Cruchaga, y los devela y enriquece).

"Después de tanto mar" angustioso por el cual el ser ha movido su inquietud; por tanto lamento en tensión agónica de protesta, acabamiento y sufrimiento, se llega ahora a una quietud que se traduce en el tono general de la nueva obra. Y en el conocimiento de una realidad que se trasunta en el existir de objetos, personas, animales: la muerte sólo puede madurar existiendo, acendrándose y gastándose en amor. Así, acaso sea por esta razón que la "hiere" la visión de un "guante olvidado", un "guante hueco con un gesto hinchado", que viene a ser "un túnel que falta demasiado". La agobia su "vacío", puede que por no haberse llenado de una mano viva, de sus corrientes de sangre; por estar ahí, solamente, no vivido por nadie. Y el amor aparece ahora como un fuego cuyo humo consume y depura y expresa al ser en su etérea y movable condición silenciosa:

*De fuego inerte,*

*besado y devorado, me entra el fuerte  
Amor en que me borro y me culmino. (HUMO)*

Y hay ternura hacia Dios. El poeta se siente en resolución de ternura:

*Salvarte, Dios ahogado. Yo te exhalo  
en humo como cinta: donde escalo  
hueso espiral que se abre en tu lazada. (ID.)*

Las ancianas, que ya lo han dado todo, pueden darse a sí mismas a la muerte, y en eso están, serena y profundamente imantadas. El primer poema del libro se llama "A una anciana". Es un retrato ejemplar para el poeta. La anciana, sabia de muerte ya, está "como una ola cerrada a la mañana" y la mujer-poeta la ve como una magistral y persuasiva lección que aprenderá del todo en su propia vejez, que ya siente viva en el ejemplo:

*Si arribada en ti voy, profundo cable:  
¡tú tiras a la hondura inmensurable  
las multitudes de islas que van solas!* (ANCIANA)

Se viene al recuerdo el gran poema mistraliano de Tala, "Vieja", que es el de una mujer ya tan anciana que, en la pérdida y olvido de todo, ha olvidado incluso el recuerdo fundamental, el de morir, que el poeta quiere devolverle como una suprema generosidad:

*"La Muerte" le diré al alimentarla;  
y "La Muerte", también, cuando la duerma;  
"La Muerte", como el número y los números,  
como una antifona y una secuencia.*

Así es que "después de tanto mar", casi se llega a "cantar" al amor; se verifica casi en sosiego la realidad de los muertos ("Cuanto debo a los muertos", MUERTOS) y se les ve convertidos en su muerte, es decir, en su misterio ideal:

*El muerto de la cordillera  
no tiene límites, no ha nacido.  
Como el perfil del agua en la redoma  
es convexa ilusión de lo purísimo.  
Como un pez convertido en una lágrima,  
el mar tiene su forma y él navega en sí mismo.*

(EL MUERTO DE LA CORDILLERA)

Como el preciso y nítido dibujo de este poema ejemplar, hay también otros instantes de propia profundidad y calma, como aquel de la mujer sola en su casa junto a una jarra donde se guarda "el agua oscura"; o el gracioso contento que procuran dos botitas de vicuña, "fuerza rubia que inyéctase en mi sangre" y que han servido para comprobar —calzadas ellas— la exactitud de las estrellas contadas en la noche. Contadas en su número "decisivo": "Conté cien y las cien eran la misma". Segura de esa estrella verdadera, plenitud de su conocimiento, indicio de su vuelo, ella quiere dar ahora los botines, prodigioso instrumento, zapatillas de un baile mágico, que son "dos saltos de vicuña"; darlos para que el otro se insufle también de esta tierna fuerza que empuja tanto la sangre.

Hay también la magistral interpretación de aquel objeto humano, visto con ojo comprendedor de poeta como imagen de vacío, de abandono cruel, de vida no usada:

*Hoy me hiere evasivo como el tiempo  
un guante hueco como un gesto hinchado.  
Como un túnel que falta demasiado.*

*Me agobia como el arco de la guerra  
su vacío de pie sobre los ayes.  
Y el destino que va por cinco calles.*

(EL GUANTE OLVIDADO)

Y hay una poderosa y viva maceta de jazmines "en el medio de Junio", en la cual los pétalos "parpadean tibieza". A todo trasciende su presencia, a la atmósfera y al ánimo del poeta, "con un sosiego de íntima gavota" que, detenida en el instante, emana vuelo e íntima profundidad. Y el hermoso poema de maestra que agradece a sus alumnos, de los cuales se siente pastora, sutil abrazadora de su riqueza. Hijos de otro modo, el poeta es jardinero de niños —"jazminero"—, y la maestra, "mediadora entre el aire y el océano", entre la gravedad y el alborozo, entre la sabiduría y la alegría, entre la sujeción y la libertad. Poeta, madre y maestra, todo junto aquí, ha recibido de sus niños "alborada y sepultura", desgaste y logro.

En el nacimiento de un río desde el vientre pleno de una laguna, se ve la imagen del existir en su doble y aceptada condición:

*La piedra mira y anula,  
como una esfinge, el ayer.  
Ya los bosques hinchan velas:  
va navegando la sed.*

*Confabula el llanto viejo  
con el río por nacer:  
que el hombre beba la gracia  
y la angustia que fue infiel.*

(LAGUNA LAJA)

Así se ha llegado, pues, "después de tanto mar", a la "Isla Trinidad", poderosa imagen del Dios universal, "brasero" que "encandila" de luz y calor después del frío de las olas. El poeta se cree ya un Moisés que ha cumplido su promesa, pero trae todavía, palpitando, las huellas del vivir: estar luchando; "los párpados manchados de Tobías" tiene ella, que aparece ante la Isla como una "Judith culpable" que todavía "bebe heridas". Y no: Trinidad, que es "Arca después de tanto, tanto mar", "no

cobija" aún y al ser lo sigue hasta aquí "el agua eterna". Sabe que dejó "abierta / en Aarón la sed íntegra": hermano, prójimo, esposo, hijo. Se queda el poeta, pues, madurando secretamente su misterio, sin grito ya, pero con ese anhelo enriquecido por la paciencia. Y al "descendimiento" general del elegíaco libro anterior, sucede aquí la confrontación con una "Altura" que la sobrepasa pero que se le presenta, firme y paciente, poderosa, para el *cuando* final y bien logrado:

*Ya muéveme tu paz, tu poder ábreme  
Torre: para que suba al firmamento.*

(ALTURA)

La obra termina con profunda lógica en el poema que se llama "Gracias", palabra que hasta ahora no había podido pronunciar. Son unas gracias tanto más válidas porque brotaron "a deshora / cual sudario de leches y rocío",

*Quando el rastro marcaba el desvarío  
de un túnel más presente que la aurora.*

(GRACIAS)

Y entonces, como en el viaje agónico de la otra gran poeta mujer, se llega a vivir de nuevo algo casi no esperado que adviene y sigue, como una maduración del existir que la abre a mundo, a cosas, a esperanza, sin dejar de ser la que es:

*La bonanza me hiende: como estuario  
por donde entra, de a poco, lo sin fin.*

(ID.)

Lo sin fin: la muerte, que es el irse gastando la vida en nosotros, dramática y maravilladamente. Río de la existencia que ahora se arremansa en estuario, en tanto la eternidad es lo profundo.

GASTÓN VON DEM BUSSCHE

CARLOS GERMÁN BELL. ¡OH HADA CIBERNÉTICA! Lima. Antología de la Rama Florida, 1962, 57 pp.

Antes que nada llama la atención en estos poemas su *falta de espontaneidad* y su decidido *estilo arcaizante*. Lo primero tiende a alejarlos presurosamente de la lírica tal como la entendemos actualmente; lo otro, tiende a alejarlos más aún de nuestros días. Por fortuna, un tercer rasgo —la peculiaridad cortada de su ritmo— nos proporciona la necesaria deten-

ción para adentrarnos en el mundo de estos poemas y descubrir la vasta desolación de sus imágenes, a la vez que la subyacente armazón conceptual que las sostiene y les proporciona uno de sus sentidos. Pero, nuevamente, estas imágenes son lugares comunes, tópicos de una tradición ya no vigente —inaugurada por el Renacimiento y continuada hasta el tardío Barroco—, reemplazada por otra aún no codificada, pero operante (pienso, para Chile por ejemplo, en los seguidores de Neruda y luego de Parra). Sin embargo, con estas imágenes, alguna *novedad* producen los poemas; pero no la novedad de la invención, no la del hallazgo expresivo o la de lo inédito de la imagen, no la novedad del descubrimiento, sino la novedad fugaz del retroceso, de lo exótico por alejado, la novedad del llegar vestido con golilla antigua o con pieles y laurel de la Arcadia renacentista, que pronto se disipa.

El transformar el poema en un sistema de equivalencias es también el mejor modo de atentar contra la lírica en todos los tiempos, pese a los preceptistas que ordenaban (y siguen ordenando) largos catálogos de tales claves. Ni en lo tradicional de las imágenes, ni en el artificio de su equivalencia se podría fundar, pues, lo supuestamente valioso de estos poemas.

Pero la docta dificultad no nos descubre sólo una deslavada arquitectura conceptual; nos conduce, además, al *otro* polo oculto de una tensión, que es la que en verdad presta desusado interés a algunos de estos poemas. Ellos nos entregan un singular temple de ánimo, que la imaginería y la complicada sintaxis quieren empalidecer y con ello ocultar, temple en que uno de sus rasgos más sobresalientes es un fuerte sentimiento *de inferioridad* del hablante frente a los otros hombres, sentimiento que condiciona un enérgico *deseo de aniquilamiento*:

*Una desconocida voz me dijo:  
"no folgarás con Filis, no, en el prado,  
si con hierros te sacan  
del luminoso claustro, feto mio";  
y ahora que en este albergue arisco  
encuéntrome ya desde varios lustros,  
pregunto por qué no fui despeñado,  
desde el más alto risco  
por tartamudo o cojo o manco o bizco.*

El hablante se siente como una mancha en la perfección física del género humano. La búsqueda de la justicia de esta condición desvalida lo conduce a fundar la existencia y su desarrollo en el azar caprichoso, a quien no obstante, invoca vanamente. El azar, el hado, se erige en principio del mundo; la única manera de borrar la imperfección parece ser destruir el lugar donde ocurre; por eso, en un poema dice: "Mas os digo que cuando al fin no existan / en los valles del orbe / estos chiles, perúes o ecuaadores, / que miro y aborrezco, / nadie habrá entonces en fetal postura / sobre el ya liso suelo".

Ahora, pese a la desesperanza de alcanzar *naturalmente* otro estado, que no el suyo desmejorado, sabe del tiempo, siente su paso, pero lo lamenta de un modo afectivamente controlado; de un modo en que la queja se ha reducido a voz artificial, oculante de un intenso sentimiento o su ausencia:

*Yo pregunto  
¿dó mi lucro,  
dó mi lucro...  
...si mi cuero  
cada día  
lo adentella  
el alano  
de faenas  
combustibles..."*

La reducción que la dificultad docta opera en este y los restantes tem-  
ples de ánimo se aplica a la totalidad del poema, de modo que en él las  
imágenes y el lenguaje ven adelgazadas sus *capacidades* significativas —ya  
sea en el sentido del símbolo, de la expresividad o la apelación— y con  
ello la posibilidad de configurar estados de ánimo más ricos.

Pero este artificio *prestado*, de limitada capacidad expresiva y elegido  
por ésta su cualidad ocultante, justamente por ejercerla nos denuncia  
aquello a que todo —vocabulario inusitado, sintaxis dificultosa, gastada  
imagería, pálido temple— pone obstáculos, y que es la presencia de lo  
*horrible*, que *posee al hablante*.

Y es en este territorio de lo horrible no dicho pero oculto por un  
horror retórico, donde se espera el advenimiento de una potencia salva-  
dora, que conduzca al hablante a la soñada Betis, el hada cibernética, a  
quien se dice:

*Oh dulcísima, si bien aún ignota  
cibernética diosa!  
preguntarte oso otra vez  
casi ya sin aliento  
si no oscura cerviz cuán enlazada  
al sauce endemoniado, de ocio ausente...  
algún día liberarás al fin  
para que justamente...  
buscar podamos todos...  
el perenne amoroso encendido"*

En el último poema del libro agrega:

*pero no cejaré, no, aunque no escriba  
ni copule ni baile en esta Bética  
no bella, en donde tantos años vivo"*

Poesía, en suma, de pura e intencionada imitación, alejada por ello del entusiasmo y la invención en un afán ocultante y que, sin embargo, pálidamente, delicadamente nos habla de la condición del poeta, provocando en nosotros, una vez conocidas las normas, un prolongado y suave estremecimiento.

FEDERICO SCHOPF

## Filología

REVISTA DE FILOLOGIA E DI INSTRUZIONE CLASSICA — Vol. 92  
— serie terza — 1964, fas. 1 — Torino.

Trae esta interesante revista en primer lugar un artículo elaborado, resumiendo el texto de una conferencia dictada por el prof. CH. G. STARR de la Universidad de Illinois, Urbana, acerca del método de reconstrucción de la historia griega arcaica.

El artículo revela a un estudioso norteamericano serio y equilibrado, en posesión completa de los métodos de investigación propios de la ciencia a que se dedica. Se refiere a menudo a un libro de que es autor: *Origins of Greek Civilization, 1100-650 B. C.*, New York, 1961, en el que de acuerdo con la indicación del título deben tratarse los oscuros y muy pocos documentados problemas de la llamada Edad Media griega.

El prof. STARR es partidario de proceder sin contemplaciones en el examen de la tradición, es decir, de los mitos y leyendas relativos a este período. STARR hace presente que los estudiosos modernos, que se consideran discípulos de Heródoto y Tucídides, son en realidad seguidores de Helánico de Mitilene, tratando de servirse de todo ese abigarrado material que los griegos de la época clásica elaboraron, reuniendo las leyendas de las migraciones, fundaciones de ciudades, figuras míticas como Teseo, Perseo y Heracles, los poemas épicos y las que parecen ser en época histórica supervivencias de épocas anteriores. Esto se trata de interpretarlo y racionalizarlo, procedimiento en el que algunos modernos dan muestras de la más refinada habilidad.

Aun así no se salva el resultado, pues los defectos del método seguido y del material utilizado son insuperables. Es perfectamente aceptable que las leyendas pueden contener un núcleo de verdad, pero el valor de este tipo de testimonios es muy limitado en el campo de la historia política.

Más adelante el prof. STARR alude a los resultados de los estudios antropológicos, que presentan interesantes posibilidades pero tienen muchos límites para su fecundidad. Las convenciones y supersticiones de los pueblos primitivos de hoy día se han fijado a través de miles de años, y hay que cuidarse mucho de asimilar sus estáticas costumbres con las de los griegos de la edad arcaica, porque entonces reduciríamos excesivamente las fuerzas dinámicas en acción en la Edad Media griega.

También el material arqueológico debe ser empleado juiciosamente.