

BOLETIN DE ESTETICA

UNA ESTETICA PROBLEMATICISTA

En *Critica dell'Estetica*, de Ugo Spirito, se recogieron once ensayos del autor que habían visto la luz anteriormente en diversas revistas y publicaciones desde 1951 a 1962. Son los siguientes: *La mia prospettiva estetica*, *Arte e linguaggio*, *Impersonalità dell'arte*, *Funzione sociale dell'arte*, *La critica d'arte*, *L'unificazione del mondo dell'arte*, *Astrattismo e neorealismo*, *Estetica filosofica e arte astratta*, *Architettura ed estetica filosofica*. Y en Apéndice, *Lineamenti di una storia dell'estetica*¹.

Todos ellos, a pesar de su distancia en cuanto al tiempo de composición y a su temática concreta, están unidos por un mismo principio inspirador, formando como círculos concéntricos en su torno. Alienta en ellos un espíritu y una concepción problematizante y negativa: la imposibilidad de una Estética como ciencia filosófica. La Estética debe sumarse al número de las ciencias particulares, con fines, desarrollo y tareas similares a las de la Química, la Botánica y la Mineralogía. A lo que al fin y al cabo debe reducirse toda la filosofía: "Una ciencia particular con un contenido particular"². La función que podríamos llamar filosófica de la Estética se reduciría a negar los límites arbitrarios (categorías, conceptos, métodos) impuestos por la pretendida Estética filosófica, liberando al sujeto competente —"y por competente debe entenderse a quien del arte hace explícita profesión en cuanto artista o crítico o historiador del arte o técnico"³— de las ataduras de cualquier norma o principio proveniente de la filosofía.

¹ UGO SPIRITO: *Critica dell'Estetica*, G. C. Sansoni Editore, Firenze, 1964. 312 páginas. 20,5 x 14 cms.

² *Ib.*, p. 305.

³ *Ib.*, p. 299.

A estos "competentes" corresponde la problemática estética específica: "La tipología, las clasificaciones, las poéticas, los géneros, las disciplinas derivadas, la historia o las historias particulares, la técnica, la crítica y demás"⁴.

En la Estética filosófica no se atiende a los hechos del arte; por el contrario, se la lleva al plano de los conceptos unilaterales, a una determinada categoría, preestablecida en función del sistema y para explicar un aspecto parcial del mismo. La tarea de la Estética viene a reducirse al problema de la definición del arte, involucrado y como corolario de la concepción que el sistema establece del todo. De ahí que la Estética corra la suerte del sistema en que se integra. La historia entera de la Estética es buena prueba de ello.

Ahora bien, es imposible incluir una experiencia artística (la musical como ejemplo más esclarecedor) en una determinada categoría, bien sea teórica o práctica; o definirla como sentido o sentimiento, intuición o fantasía, razón o reflexión, pues las desborda "en su indefinible tensión hacia lo absoluto"⁵ y su vinculación con la infinitud cósmica. Su lenguaje supera las negaciones y la alteridad. Incluye lo racional y lo irracional, la palabra como el simple sonido, el color o el movimiento, el arte y lo que no es arte (religión, filosofía, ciencia o acción), sin hacerles cambiar de sentido ni hacerlos entrar en esfera distinta de la propia de cada uno de ellos. El lenguaje del arte "es el lenguaje de lo finito que no se distingue de lo infinito"...; "es la vida en su continuo expresarse y unificarse"⁶.

El arte, "como una de las manifestaciones más intensas" de la vida⁷, no se limita a determinadas operaciones del hombre; no es producto, efecto, manifestación o creación de la persona. A demostrar la *impersonalidad* del arte consagra uno de los ensayos, y está en el fondo de los estudios sobre sus funciones y finalidades sociales: en contra no sólo del personalismo en Estética, propugnado por ciertas corrientes de la filosofía espiritualista, de amplias proyecciones en Italia, sino también del subjetivismo en la creación artística.

Una obra de arte es siempre anónima (en cuanto al desconocimiento que se tiene de la totalidad de sus causas); es producto de toda la sociedad y a ella se dirige. No exclusivamente de aquella que la vio nacer; sino en dependencia igualmente de situaciones sociales anteriores y orientada a las futuras, que irán progresivamente desvelando sus contenidos infinitos. La

⁴ *Ib.*, p. 300.

⁵ *Ib.*, p. 37.

⁶ *Ib.*, p. 55.

⁷ *Ib.*, p. 26.

arquitectura en todos los tiempos —y ahora el cine—, con las contribuciones de individuos múltiples en distintas épocas a la concepción, gestación y terminación de cualquiera de sus obras es la prueba más fehaciente. El análisis del arte abstracto y del arte neorrealista actual lo comprueba igualmente. Tanto uno como otro están en dependencia de la sociedad burguesa en que surgen como frutos naturales y enfermizos de la misma. La rebelión del artista abstracto contra una tradición de siglos y contra una situación presente, supone y depende para afirmarse de la existencia de aquella tradición y de esta sociedad; por eso resulta ilusoria su exaltación individualista, que, por otro lado, es también un asentimiento a postulados burgueses. Su irracionalismo y la negación de todo contacto con otra realidad que no sea la íntima del artista, sólo manifiesta la quiebra actual de toda concepción organizada y metafísica del mundo y la existencia y de sus valores establecidos.

Pero la universalidad del arte no se limita a su condición social. Expresión de la vida, lo es intensamente y de toda la plenitud de la vida, y ésta abarca toda la naturaleza. Si todas las cosas se presentan como un espectáculo de belleza, ello es señal de que todo tiene razón de bello y está animado. El artista crea su obra a través de esa conciencia radical del todo, por virtud de la misma fuerza que hace brotar la planta de la semilla y la flor de la rama. "Conciencia cósmica no quiere decir solamente conciencia mía o tuya o de otros, sino también conciencia de los animales, de las plantas, de la tierra, del mar y del cielo. Quiere decir conciencia del todo en sus infinitos centros" —escribe el autor con referencia directa a Bruno y Campanella⁸.

Hay reminiscencias de idealismo y pansiquismo en esta concepción del arte. Lo que no es de extrañar en un ambiente cultural italiano, fuertemente matizado por tales corrientes desde el Renacimiento hasta nuestros días, en que, aunque amortiguadas por las nuevas corrientes, siguen actuando en el ámbito del pensamiento las figuras de Croce y Gentile. Si se reacciona contra su influjo es porque aún resulta poderoso.

La peculiaridad que Ugo Spirito trae a estas concepciones es su doctrina del *omnicentrismo* (expuesta de modo progresivo en obras anteriores y contemporáneas a su *Critica dell'Estetica*)⁹. Esa doctrina afirma la implicación del todo en cada parte, de lo universal en cada individuación concreta: la cen-

⁸ *Ib.*, p. 54.

⁹ *Il problematicismo* (Firenze, Sansoni 1948); *Significato del nostro tempo* (Firenze, Sansoni 1955); *Inizio di una nuova epoca* (Firenze, Sansoni 1961); *Nuovo umanesimo* (Roma, Armando 1964).

tralidad del absoluto en cada momento, aspecto o parte. Al mismo tiempo, hay carencia de lo finito respecto al todo y tensión hacia el mismo —espíritu auténtico del problematismo.

El arte no es más que un aspecto particular de este omnicentrismo, al concretizar esa presencia del todo inefable en la parte. De ahí el ansia de universalidad, de absoluto, que anima al arte.

Esto explica también que para nuestro autor haya una a modo de exigencia metafísica en todas las ciencias, en cuanto que en todas ellas se manifiesta igualmente viva una aspiración hacia lo absoluto, que es aquí, en la Estética, más explícita y perceptible. El dualismo entre ciencia y filosofía desaparece así en una identificación entre ambas. Como, por otra parte, se supera la contraposición entre arte y no arte. "El arte —dice— se distingue del no arte como la pintura de la escultura, como el fenómeno físico del químico, o como un color de otro"¹⁰; "la no categoricidad del arte implica justamente la imposibilidad de una distinción rígida entre el hecho artístico y el hecho no artístico"¹¹.

En el contexto de esta concepción del arte, la crítica de arte pierde sus funciones propias. "Si al arte no se le puede asignar un fin, ningún fin determinado puede reconocerse a la crítica. Y, si la indeterminación del fin implica la indeterminación de los medios, no es posible establecer de qué medios deba servirse la crítica para ejercerse adecuadamente"¹². Lo que hace el crítico es prestar su adhesión simple al arte, penetrar en la realidad del todo que se encuentra en el arte, fundiéndose en el centro de la vida misma. Arte y crítica no se diferencian realmente: son momentos de una misma realidad. Hasta tal punto que la obra de arte vive y se transforma en las críticas que de ella se hacen. No importa lo muy distintas y hasta contradictorias que puedan ser unas de otras estas críticas. Deben serlo, como la vida misma en su devenir. "Si existen tantas Divinas Comedias cuantos son los lectores, y aun las lecturas, del poema; y si es verdad que tras el uno y el otro de los mundos que responden a las diversas lecturas subsiste una diferencia que puede ser abismal, es necesario reconocer que el acto del entender o del criticar es acto creativo de una realidad siempre nueva, que cambia con el cambiar de las personas, de los lugares y de los tiempos"¹³.

¿Qué decir de esta concepción de la Estética? En primer lu-

¹⁰ *Critica dell'Estetica*, p. 35.

¹¹ *Ib.*, p. 135.

¹² *Ib.*

¹³ *Ib.*, p. 143.

gar, que es imposible separarla de sus fundamentos doctrinales. Estos se establecen en un idealismo monista en que se destacan al máximo sus caracteres de negatividad. Es acertado el título con que se aúnan estos ensayos: *Crítica de la Estética*. Crítica en su sentido negativo. Problematicismo.

Sus mejores aciertos —y son muchos— se encuentran en algunos momentos de esta crítica. Los equívocos, contradicciones y peticiones de principio de tantas concepciones estéticas son puestas agudamente en evidencia. Lo único, que esa crítica no concluye en la dirección que nuestro autor le indica. O se olvida de aspectos que explican e integran hechos aparentemente contradictorios y de otros que invalidan su concepción propia.

La teoría del *omnicentrismo* viene a ser una teoría más dentro del idealismo para superar en síntesis no-dialéctica la vieja contraposición entre la unidad, por una parte, y el movilismo y la multiplicidad, por otra. El univocismo en la concepción de lo real y en el razonamiento se mantiene aquí también. Y como consecuencia de una identificación entre racional y real, una confusión del orden lógico con el orden real. Porque haya aspectos coincidentes entre dos o más realidades no se las puede identificar, sin más, entre sí.

Las categorías no definen la realidad en el sentido en que se expresa el autor. Aristóteles habla de nueve categorías que pertenecen al género de accidente, y que, como tales, no se dan en la realidad, sino sustentándose en una sustancia; por lo que todas, o varias de ellas, pueden encontrarse al mismo tiempo en un mismo ser, a pesar de ser distintas. En última instancia, aun si el arte las sobrepasa a todas, quedan otros conceptos más universales para definirlo. Estamos de nuevo en el viejo problema de la existencia y naturaleza de los universales lógicos.

Claro que el autor piensa en el sentido kantiano de categoría.

Porque se dé belleza en las obras de arte y en los seres naturales no se puede identificar aquéllas y éstos, la belleza natural con la artística, ni belleza y arte. Tampoco creación o producción artística y obra de arte. Un cuadro de Goya no se identifica con uno de Velázquez, ni siquiera con otro del mismo Goya, por el hecho de que tanto uno como otro sean artísticos, y en grado altísimo.

Tampoco se pueden identificar los motivos y estímulos de la creación artística con el proceso mismo de la creación. Esta surge de la persona, que al margen y además del impulso recibido de aquéllos, pone algo —mucho— de sí misma. ¿Cómo explicar, si no, las diversas y hasta contrarias reacciones ante unos mismos estímulos exteriores? El medio ambiente natural y social influye de modos muy diversos en los diferentes suje-

tos: adormeciéndolos, exaltándolos, apesadumbrándolos... En la Roma renacentista sólo Miguel Angel —bajo muchos estímulos, indudablemente— concibió la cúpula de San Pedro.

En las obras "corales" cada cantante hace sonar su nota; el director es el que las aúna según su interpretación de la partitura, que señala la inspiración del compositor. Las grandes obras arquitectónicas cuya construcción se llevó a cabo en varias generaciones, supusieron una asimilación del plan primitivo por los nuevos arquitectos; o bien le transformaron, sirviéndoles lo ya realizado como punto de partida —a veces estímulo, a veces dificultad mal salvada— para su nueva concepción. La arqueología distingue, por lo general, fácilmente las diversas etapas de su construcción. Cada hombre es él mismo, aunque no *esté* solo ni aun dentro de sí. El coro cósmico —y divino— resuena en su interior. Unos pocos lo perciben y lo interpretan en inspiradas obras de arte.

Con la doctrina del omnicentrismo no sólo se desvanecería la posibilidad de una Estética filosófica. Se destruye también el arte. Pues es lo mismo el arte que el no arte y que el mal arte. El Greco y Rafael que el más negado alumno de una clase de dibujo. También éste es parte del todo y en él está centrado el absoluto.

Con palabras del autor podríamos decir que esta Estética sólo vive en la teoría dentro de la que se integra; y que el criticismo de que hace gala se vuelve, bien mirado, contra su misma concepción estética. ¿Por qué en los demás sistemas filosóficos, momentos reales y partes al fin en la historia de la interpretación del universo, no se ha de centrar también el absoluto?

GONGORA Y LA TRADICION DE LOS EMBLEMAS

Han quedado muy retrasados, por diversas causas, en su presentación a nuestros lectores, los cinco breves ensayos de Héctor Ciocchini, recopilados en *Cuadernos del Sur*, del Instituto de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca, Argentina)¹⁴, bajo el título del último y más amplio de todos ellos: *Góngora y la tradición de los emblemas*. El primero, *Las piedras preciosas y una modalidad creadora*, hace referencia igualmente a Góngora y guarda afinidad temática con aquél. No así los tres intermedios: *Tradición literaria de los sueños*, *Notas sobre estilística y Estilo y medida áurea*.

¹⁴ HECTOR CIOCCHINI: *Góngora y la tradición de los emblemas*. Cuadernos del Sur. Universidad Nacional del Sur. Bahía Blanca, 1960. 72 pp. 23,5 × 16,5 cms.

Ciocchini roza ligeramente los temas, con simples alusiones a diversos aspectos de interpretación crítica o estilística en ocasiones muy interesantes, o con referencias eruditas sugestivas pero incompletas en su entorno cultural. Por eso estos ensayos, al margen de su condición de tales, dejan al concluir su lectura una sensación de algo inacabado; como si su tema respectivo, desdoblándose prometedoramente, se perdiese al final sin concretarse su contenido preciso.

El más completo, en su planteamiento y desarrollo, es el último, con buena base bibliográfica sobre el tema de los emblemas, sobre su simbolismo y utilización poética; con acertadas referencias a las fuentes, a la extensión de su uso en el Renacimiento y el siglo XVII; apoyándose además en un contacto directo con los textos gongorinos y en el análisis y degustación estética de sus imágenes.

Los emblemas tienen su lugar preciso en heráldica e implican la permanencia de los símbolos medievales, si bien las raíces de ese simbolismo se pierden en los orígenes de muy diversas culturas.

Tres ingredientes fundamentales encuentra Ciocchini en los emblemas que determinan sus valencias estéticas: la ambigüedad simbólica, el bestiario y una fisiognómica peculiar. En el símbolo emblemático se juntan en síntesis caracteres opuestos de las cosas, aspectos diversos del ánimo; los animales tienen un sentido alegórico que les viene de su atribución a dioses o héroes de la antigüedad o a los santos en la Edad Media; finalmente, cada especie de animal, por su peculiar figura y la referencia que ésta nos trae a sus modos de actividad característicos, representa rasgos análogos en el hombre.

La estética de los emblemas se fundamenta en una concepción simbolista del universo, a la que el barroco español le prestó su propio acento ético-religioso. Ciocchini cita a este respecto la obra de Nieremberg *Oculto Filosofía de la Simpatía y la Antipatía de la naturaleza*. "Vengo, pues, al otro fin de la naturaleza, que es la enseñanza, e instrucción de nuestro ánimo; en ella nos definió Dios toda la Filosofía moral; ella es... un libro de virtudes, y vicios, un sentenciario prudentísimo. Esto de dos maneras. Una es muertamente en lo material de los animales, plantas y otras naturalezas, en su composición y fábrica. Otra es vivamente en los ingenios de animales, propiedades y costumbres. Aquello es como una pintura y hieroglífico; ésto, como en exemplo y exercicio. Aquéllo, en dibuxo; esto es más viva representación".

Todo este contenido emblemático y sus mismas figuraciones se encuentran en la poesía de Góngora, ayudando a la brillante construcción metafórica de sus poemas y animando el conte-

nido de sus fabulaciones. Ciocchini nos advierte: "Debemos insistir en la expresión figurativa, ya que el catálogo de mitos a que Góngora alude *se despliega en un desarrollo de imágenes emblemáticas* que cumplen con aquellas motivaciones generales del género emblemático. Pero nuestro poeta les agrega ese ardimiento, esa desmesura que, criterio de belleza, unida a la imaginación y a la fantasía, reinan en el espíritu del barroco"¹⁵.

Con este ensayo sobre *Góngora y la tradición de los emblemas* guarda relación, como ya hemos dicho, el primero del libro acerca de *Las piedras preciosas y una modalidad creadora*. Los jaspes, los diamantes, las piedras y metales nobles constituyen la aristocracia de la naturaleza inanimada. Como en el Bestiario de los emblemas, también aquí se cuenta con vieja y múltiple tradición: un Lapidario que los clasifica según dignidades, analogías y simbolismos. Es otro aspecto de la participación en la enseñanza de la creación. Y en este punto, también "en nuestra literatura Góngora declara mejor que ninguno el valor ornamental, simbólico y esencial de piedras y metales"¹⁶.

DIOS COMO FONDO Y COMO PRESENCIA

Por encargo de la BAC y para su *Serie minor*, Ernestina de Champourcin ha realizado una antología de la poesía religiosa actual española e hispanoamericana¹⁷. Recoge en ella poemas de sesenta y cuatro autores, divididos con criterio cronológico en tres apartados: el modernismo, la generación del 27 y la generación de la posguerra. Esta última es la más extensamente representada, pues la "inquietud espiritual, siempre latente en nuestra poesía", está "especialmente agudizada en este final de siglo"¹⁸. Le sigue en número de autores y poemas la generación del 27, en la cual —se nos dice— ha hecho mayor hincapié "por menos reproducida y comentada en esta faceta"¹⁹.

El realizar una antología de este tipo tiene muchos riesgos, imposibles de soslayar e imposibles también de superar sin algún quebranto. Por mucho empeño que se ponga en mantener una postura objetiva en la elección de los autores como en la de sus poemas, la subjetividad del compilador, sus criterios es-

¹⁵ *Ib.*, p. 56.

¹⁶ *Ib.*, p. 14.

¹⁷ ERNESTINA DE CHAMPOURCIN: *Dios en la poesía actual*. Selección de poemas españoles e hispanoamericanos. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970. 264 páginas. 17 x 10 cms.

¹⁸ *Ib.*, p. 3.

¹⁹ *Ib.*, p. 22.

téticos y sus valoraciones religiosas se entremezclan irremediablemente en su labor selectiva.

Llama un poco la atención que a autores como Unamuno, Antonio Machado y al Juan Ramón Jiménez de *Piedra y cielo* y *Animal de fondo* se les incluya bajo el epígrafe del *modernismo*. Este nombre, más que una señalización cronológica, indica unos presupuestos estéticos, un peculiar movimiento literario en el que aquéllos —al menos en sus momentos de creación más propios, fecundos y característicos— no se encontraban incorporados. Hubiese sido preferible una denominación meramente temporal, sin particulares asociaciones a escuelas o modos literarios.

En los tres apartados se echan en falta nombres prestigiosos. Pero aquí resulta difícil hacer crítica; y no sólo por lo subjetivo del criterio que emplear. Las limitaciones de espacio impuestas por los editores, la falta de respuesta y alguna negativa a la incorporación solicitada, quitan base para el juicio crítico.

No comprendemos por qué la familia de León Felipe negó la autorización para que se incluyesen poemas de éste en la Antología. De estar vivo, el poeta que prologó *Belleza cruel*, de Angela Figueroa Aymerich²⁰, no tendría inconveniente en unir su voz a la de ella y a la de los otros poetas españoles —en la patria o en el éxodo— y a la voz hermana de los poetas hispanoamericanos; máxime al tratarse de un canto religioso. El, que había escrito, “con la solémne sinceridad de un moribundo”: “La poesía no es más que oración. Ahora, como cuando escribí mi primer libro, creo que no es más que oración. Oración fervorosa. O piadosa y reposada...”²¹.

En cuanto al tipo religioso de las manifestaciones recogidas, su criterio selectivo ha sido muy amplio y estamos de acuerdo con ella. “No es mi intención —dice— clasificar ahora... el tipo de poema que integra esta antología. ¿Poesía religiosa porque se reduce a nombrar a Dios, a describir alguna piadosa ceremonia, a invocarlo por obligatoriedad devota? No se trata de eso. Pero tampoco, de ninguna manera, de eludir todo lo que sea únicamente poesía de amor divino, impulso desinteresado

²⁰ “Fue éste un triste reparto caprichoso que yo hice, entonces (de la tierra y de la canción), dolorido, para consolarme. Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción. *Nosotros* no nos llevamos la canción... Vosotros os quedásteis con todo; con la tierra y la canción... Los mudos fuimos nosotros. ¡Los desterrados y los mudos!... Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros, los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos, oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedos...” (LEÓN FELIPE: *Obras completas* (Buenos Aires, Losada 1963), p. 954).

²¹ En carta de 29-IV-59 a Camilo José Cela, (*Obras completas*, p. 1034).

hacia la Perfección y la Belleza. Ni, sobre todo, de componer un florilegio de poetas *contestarios*, como si hoy la única forma de invocar a Dios fuera protestando por algo. La inconformidad nos interesa, claro, como característica esencial de nuestro tiempo... Esto no significa, ni mucho menos, que los haya excluído al hacer esta selección”²².

Más adelante, refiriéndose al tercer apartado de su Antología, recoge los tres grupos en que el prologuista de cierta publicación antológica sobre la última poesía religiosa clasifica a los autores, de acuerdo con la visión que éstos tienen de Dios: “Dios como receptáculo de la petición del hombre”, “Dios como lucha” y “Dios como cotidianidad”. Y se pregunta: “¿Por qué no también un primer o un cuarto apartado?: «Dios como amor del hombre». Así, sencillamente, sin más complicaciones. No olvidemos que nuestra gran poesía mística procede de esa única fuente, de «la fuente que mana y corre», y no creo que toda nuestra ciencia de hombres modernos, con sus investigaciones y razonamientos más o menos certeros acerca de la divinidad, pueda borrar por completo esa raíz, una de las principales fuentes de la auténtica poesía. Está muy bien que se intente encajillar, cuadrangular, con fines críticos, la poesía que trata de Dios. Pero, ¿por qué reducirla a una poesía imprecatoria de exclamaciones iracundas, a una retórica de mitin demócrata-cristiano o a unas pinceladas de tinte hogareño, con mesa puesta, pan blanco y alusiones al niño hambriento que contempla los pasteles exhibidos tras un escaparte?... Mi tabla de valores es muy distinta y no me ha sido posible pasar por alto a los que cantan a Dios como objeto del amor del hombre y también al hombre como objeto personal, indiscutible, del maravilloso amor de Dios”²³.

La Dover Publications de Nueva York ha editado una selección de los poemas de George Santayana, realizada por Robert Hutchinson²⁴. Se recogen en ella íntegramente los publicados por Santayana en *Sonnets and Other Verses* (1896), versiones de Miguel Angel, Musset y Gautier y diecinueve poemas originales de *A Hermit of Carmel and Other Poems* (1901), dos amplios extractos de sus obras dramáticas *Lucifer: A Prelude* y *Philosophers a Court*, y una selección de poemas e interludios dramáticos no recogidos anteriormente en libro y publicados en el *Harvard Monthly* entre 1885 y 1904.

²² *Dios en la poesía actual*, pp. 4 y 5.

²³ *Ib.*, p. 17.

²⁴ *Poems of George Santayana*. Selected by Robert Hutchinson. Dover Publications, Inc. New York, 1970. X-182 pp. 21,5 × 13,5 cms.

Es interesante en sí misma esta poesía de Santayana, donde un sentimiento hondo y conflictivo se vuelca en versos quizás no del todo dúctiles a la métrica inglesa, pero claros, austeros y serenos en la forma, elegantes de dicción y de imágenes, cuyo sentido se balancea en ocasiones, con notable acierto poético, entre un motivo descriptivo y un fondo de emoción personal²⁵.

Pero aún lo son más porque nos muestran al vivo la faceta más profunda posiblemente de Santayana, que siempre se sintió poeta y quiso vitalizar con la poesía, desde dentro, el pensamiento filosófico. Sus versos no alcanzan la perfección literaria de su prosa, pero la explican; como explican su modo de entender y hacer la filosofía, quizás por eso no demasiado correcta lógica y metodológicamente. Como filósofo, "la tara de Santayana estaba en la poesía", escribió en cierta ocasión Eugenio d'Ors²⁶.

En su mayor parte estos poemas fueron escritos antes de iniciar su obra filosófica, durante el periodo en que su desarrollo intelectual se acercaba a la madurez. Los mejores tienen un sincero acento religioso y nostálgico. Nostalgia por la belleza de una fe católica que se le diluye y por la lejanía aceptada de la patria, a la que siente (Avila, sobre todo) vinculada a esas mismas creencias.

Por eso, aunque escribiera sus poemas en lengua extranjera, es otro poeta español que cantó a Dios.

La postura escéptico-materialista que adoptó en su filosofía no parece que le haya dado demasiada estabilidad emocional y de pensamiento. Nunca quiso dejar del todo su catolicismo. Los detalles de esto en sus obras y en su vida son muchos y suficientemente conocidos. Se sintió, más que fue, un desarraigado; pues no pudo —o, mejor, no quiso— romper todas las raíces que le vinculaban al suelo hispano (conservó siempre la nacionalidad española) y a la fe de su infancia.

*Exilado no sólo del páramo ventoso
donde alza el Guadarrama sus crestas berroqueñas,
sino también del reino celestial, de la meta
segura de esperanza, de todo lo mejor*²⁷.

Si es así, estos poemas, a pesar de su relativa composición

²⁵ Un buen comentario en español a la poesía de Santayana, con feliz traducción de algunos de sus poemas, en J. M. ALONSO GAMO: *La poesía de Santayana*. Revista de Occidente 11 (1965) 43-68.

²⁶ E. D'ORS: *Definición de Croce*. Índice, núm. 58, 15 dic. 1952.

²⁷ Traducción de J. M. Alonso Gamo.

temprana, le reflejarían mejor en su ser íntimo que sus más conocidos escritos filosóficos²⁸.

El P. Osvaldo Lira es profesor de Metafísica en la Pontificia Universidad Católica de Chile, de acusada vocación y dedicación filosófica y, al mismo tiempo, de fina sensibilidad estética, degustador y analista de las corrientes literarias y artísticas modernas. En *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*²⁹ conjuga este doble aspecto de su personalidad cultural en el examen de la trayectoria poética del autor de *Platero y yo*.

La poesía de Juan Ramón Jiménez experimentó una evolución constante. Evolución es desarrollo, actualización de potencialidades. Bien entendido el término evolución, sólo haría falta indicar la dirección de tal desarrollo. Pero hoy día, en arte y en pensamiento, al hablar de evolución se piensa en cambios bruscos, en posturas contrapuestas. La ley dialéctica de tesis y antítesis sería aquí tan pronunciada y violenta como en cualquier otro campo. De este modo no evolucionó Juan Ramón Jiménez. Por el contrario, se mantiene siempre fiel a sí mismo en su proceso constante de creación, ahondando cada vez más en sus principios creativos y produciendo, por eso, obras cada vez más profundas de sentido y más perfectas de estructura. Su poesía resulta así una y distinta. No guarda la uniformidad en sus diversas etapas que encontramos en Unamuno, por ejemplo; ni la heterogeneidad de Alberti o Dámaso Alonso.

Juan Ramón Jiménez —y con esto entramos en el comentario al libro de Osvaldo Lira— es un poeta subjetivo (que no es lo mismo que subjetivista), por lo mismo que posee, y en grado altísimo, el don lírico del poeta. “Todo en él, con mayor o menor intensidad, pero siempre con altura admirable, se haya transustanciado en poesía”³⁰. Y es un poeta trascendente.

Lira nos habla de tres tipos de trascendencia: “la de la realidad existencial inspiradora de una creación poética cualquiera; la de esa misma realidad convertida ya en motivo generador de dicha obra (y que, por lo mismo, ya ha dejado de ser *existencial*), y, por último, la de la creatura poética en sí considerada”³¹. Esta tercera, según Osvaldo Lira, es la que tiene Juan Ramón Jiménez.

²⁸ Sobre su pensamiento religioso, cf. A. J. McNICHOLL: *Santayana y su concepto de la religión*. Estudios Filosóficos 2 (1953) 145-173.

²⁹ OSVALDO LIRA: *Poesía y mística en Juan Ramón Jiménez*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Centro de Investigaciones Estéticas. Santiago, 1970. 252 pp. 22 x 15 cms.

³⁰ *Ib.*, p. 10.

³¹ *Ib.*, p. 13.

Variando ligeramente su interpretación, digamos que Juan Ramón Jiménez posee las tres. No tiene la primera en el sentido de que no atraen su atención los grandes temas, esos que comúnmente se llaman trascendentes; ni la segunda, en cuanto que esos grandes temas no le inspiran sus creaciones. Juan Ramón atiende a las cosas y sensaciones humildes, bellas y sugeridoras; diríamos a la realidad cotidiana, si esto no trajese una carga significativa muy precisa y concreta, algo individualizado en el tiempo y el espacio, calificativo del ser accidental en cuanto tal de las cosas, que es muy ajena a su inspiración. Juan Ramón profundiza en esas realidades humildes para detectar lo que hay en ellas de carácter permanente, de belleza esencial: el esplendor de su forma, que diríamos en lenguaje filosófico escolástico, grato al P. Lira. La trascendentalidad ontológica de esa belleza, que anida en todas las cosas, es su motivo inspirador. Las mira como cosas, en el sentido metafísico del vocablo (*res*), y accede, a través de su belleza, en un ahondamiento vivencial y lírico, al misterio de su ser. Desde ahí ascenderá, paulatina e ininterrumpidamente, a la experiencia natural del Ser.

Oswaldo Lira distingue cuatro fases en este proceso evolutivo de la poesía de Juan Ramón Jiménez. Fases que no implican rupturas violentas en ningún momento determinado de su obra, sino ascensión progresiva; donde los comienzos de cada nueva etapa se entremezclan y alimentan de las últimas experiencias poéticas y de las adquisiciones técnicas de la etapa anterior.

En la primera, que titula *La soledad sonora*, Juan Ramón se vuelca en el paisaje, hasta que el paisaje se consustancializa intencionalmente con la subjetividad del poeta. Lo contemplará así recreado y transformado en sí propio, al tiempo que se le descubre, en este proceso reflejo de contemplación lírica, su propio y personal pletórico de riquezas ontológicas. Esto constituye la segunda etapa del proceso, que Lira nombra, con expresión juanramoniana a la que presta sentido filosófico escolástico, *El recuerdo, perenne enredadera*. Pues el recuerdo —la reminiscencia escolástica— es la que presta unidad cognoscitiva, en el seno de la persona, a la serie temporal de los fenómenos. Así reflejados en la propia conciencia el yo personal y la experiencia del paisaje, descubre y ahonda la comunión ontológica que se da entre ambos, por el mismo hecho de que uno y otro existen, *son*. En estas alturas de la percepción, los condicionamientos temporales y mutables del ser pierden vigencia gnoseológica; por eso se recoje esta etapa bajo el epígrafe de *Eternidad, belleza sola*. El último paso es la ascensión, desde la vivencia de estos valores trascendentales del ser y de sí propio como ser viviente, a la experiencia del Ser que los sostiene y

vivifica, anidando en su más profunda entraña entitativa. Es la época de *Dios deseante y deseado*.

No se trata de un proceso conceptual o filosófico, sino vivencial, de experiencia o conocimiento poético, por connaturalidad; distinto de la experiencia o conocimiento místico sobrenatural, pero que guarda con él afinidades analógicas; con lo que implica el concepto metafísico de la analogía de diferencias esenciales entre los analogados y de coincidencias parciales. Una y otra —ésta, experiencia sobrenatural, y aquélla, poética y natural— terminan en Dios, si bien de modo esencialmente diverso. La experiencia mística sobrenatural concluye en Dios como deidad, Padre nuestro por elección y adopción y autor de la gracia santificante; la experiencia mística natural, en Dios en cuanto fuente primera del ser de las creaturas, implicado en el existir de éstas. "Por necesaria consecuencia, la impresión subjetiva resulta, a su vez, ontológicamente diversa en uno y otro caso, aun cuando, desde el punto de vista fenomenológico, se haga difícil, en ocasiones, delinear y precisar las diferencias"³².

El análisis que hace el P. Osvaldo Lira de este proceso y de cada una de sus etapas es amplio y detallado. Más filosófico que poético. Asoma aquí el profesor de Metafísica con preeminencia sobre el comentador literario. Sus anotaciones a los poemas de Juan Ramón —bien seleccionados y significativos— atienden a la verdad objetiva que en ellos pueda encontrarse, aun forzando su propio contenido lírico. Nos recuerda a este respecto a Heidegger interpretando a Hölderlin³³, con finalidad y presupuestos filosóficos muy distintos a los de Lira. Si bien hay que advertir con justicia que, en la intención y de hecho, este último se sitúa más próximo al sentido poético del texto comentado.

Estamos convencidos (y lo estábamos antes de la lectura de este libro) de ese proceso evolutivo en la poesía de Juan Ramón Jiménez, que le llevó a esa experiencia natural de Dios. Osvaldo Lira precisa con acierto y analiza con agudeza sus etapas; pero le juzga rectilíneo, sin desviaciones. Es sintomática la negación que hace de toda posible interpretación idealista o panteísta en ciertos poemas, que, sin embargo, en una lectura directa y sin prejuicios, la presentan más o menos clara y matizada. En otros, apura el contenido lógico hasta unos límites que, con toda probabilidad, no abarcó el poeta de Moguer. Creemos con Osvaldo Lira que no se debe hacer demasiado hincapié

³² *Ib.*, p. 198.

³³ Cf. F. SORIA: *Interpretaciones filosóficas actuales acerca de la poesía*. Estudios Filosóficos 2 (1953) 433-437.

en la confesión de panteísmo formulada en algún momento de su vida por Juan Ramón Jiménez. Ni en ella ni en sus poemas se comprometía con pleno conocimiento de causa a todos sus presupuestos y derivaciones lógicas. Pero sí se deja sentir en él, en determinados momentos, una inclinación a posturas panteístas e idealistas. Un panteísmo y un idealismo más líricos que filosóficos, por deficiente interpretación de la propia experiencia poética. Superados en último término por un esclarecimiento del sentido más real de tal experiencia y su sinceridad y colaboración a la gracia natural de sus extraordinarias percepciones.

Al final de su vida, Juan Ramón volvió a rezar al Dios Padre que primero conoció y amó. Un reencuentro al que no sería ajena su entrega sincera al don de la poesía.

El P. Germán de Pamplona ha realizado un estudio sobre algunos aspectos de la iconografía trinitaria en el arte medieval español³⁴. Se centra en seis tipos de representación que considera más importantes: el Antropomorfo, el Trifacial, el tipo *Paternitas*, el *Trono de Gracia*, el *Pater compatiens* y el que llama "Padre e Hijo entronizados con la Paloma volando"; este último en una doble vertiente: de sola representación de la Trinidad, o de Esta con la Stma. Virgen en su coronación gloriosa. Extiende la cronología del arte medieval hasta el momento —primer tercio del siglo XVI— en que alcanzan predominio las nuevas formas renacentistas.

En cada uno de los tipos pasa revista a las fuentes inspiradoras bíblicas, litúrgicas, teológicas y aun paganas, con alguna rectificación personal en ocasiones a los supuestos comúnmente aceptados; y en un capítulo preliminar³⁵ —cuya exposición hubiésemos deseado más amplia— se ocupa de la exégesis patristica de las Teofanías bíblicas que pudieron servir de inspiración a los artistas medievales, y de las disposiciones disciplinares adoptadas por la Iglesia en Oriente y Occidente para la representación de las Divinas Personas. Alude al origen y la evolución de los diferentes tipos en el arte extranjero y a su proyección posterior en el Renacimiento y Barroco españoles, examinando los ejemplares que considera de mayor importancia y significación. "No he tratado de presentar un catálogo de todos los ejemplares que conozco de cada tipo —nos dice—, sino los suficientes para la investigación del origen y desarrollo de los

³⁴ GERMAN DE PAMPLONA: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1970. XXIV-196 pp. 24 × 17 cms.

³⁵ *Ib.*, pp. 1-11.

tipos trinitarios dentro del arte hispano”³⁶. Las figuraciones meramente simbólicas sólo las menciona cuando acompañan a otras representaciones.

Al texto acompañan ochenta y ocho reproducciones en blanco y negro de las representaciones comentadas.

En España no se han producido hasta ahora estudios iconográficos trinitarios. “Entre nuestros tratadistas de escultura y pintura medievales se atiende especialmente al aspecto estilístico-técnico, descuidando el iconográfico”³⁷. Por eso no ha de extrañar que, desconocidos aquí ejemplares propios de valor excepcional en este último aspecto, se silencien también en los estudios de autores extranjeros sobre el tema. Ello a pesar de que en algunos tipos, como en el *Trono de Gracia* —nos dice Germán de Pamplona—, la Iconografía Trinitaria Hispana “no ha sido superada, y en el tipo *Paternitas* no ha sido igualada en el arte universal”³⁸.

Este libro tiene, por tanto, el mérito de presentar por primera vez una panorámica de la iconografía trinitaria en España. Con él habrá de contarse en lo sucesivo al tratar del tema. Nos hubiese gustado por eso que, aun sin detenerse en su descripción, se incorporasen al volumen, a modo de un primer catálogo provisional, los demás ejemplares que conoce de cada tipo. Faltan también otros tipos importantes iconográficamente; dos en concreto nos vienen a la memoria: las figuraciones trinitarias en escenas del Nacimiento de Jesús y de su Bautismo. Tampoco habla de las fuentes que inspiraron la representación más común del Espíritu Santo como paloma.

Al tratar del relieve de la Coronación de la Virgen que se encuentra en el retablo de la iglesia de San Nicolás de Burgos, le concede “valor de unicidad en la escultura gótica hispana”³⁹. Olvida —pues no creemos que lo desconozca— el notable alto-relieve en la fachada de San Pablo de Valladolid, obra de Simón de Colonia y anterior en pocos años al retablo burgalés de Francisco de Colonia. (Iniciada la fachada de San Pablo hacia 1497, estaba terminada, en lo que se refiere a la intervención de Simón de Colonia en la misma, antes de abril de 1501⁴⁰.)

³⁶ *Ib.*, p. XXIII.

³⁷ *Ib.*, p. XIX.

³⁸ *Ib.*, p. XXIII.

³⁹ *Ib.*, p. 167.

⁴⁰ Cf. F. ARRIBAS: *Simón de Colonia en Valladolid* (Valladolid 1934); J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Guía de Valladolid* (Valladolid 1949), pp. 43-46; J. M. PALOMARES: *El patronato del Duque de Lerma sobre el convento de San Pablo de Valladolid* (Valladolid 1970), pp. 80-86.

COLECCION "NUEVOS ESQUEMAS"

La Colección "Nuevos Esquemas", de la Editorial Columba de Buenos Aires, es un complemento de la Colección "Esquemas" de la misma Editorial. A esta última nos referimos en ocasión anterior⁴¹. Los "Nuevos Esquemas" son estudios y ensayos de desarrollo más amplio sobre temas de la actualidad vigente: "Los nuevos temas, las nuevas corrientes de pensamiento, los «nuevos esquemas mentales» que se están gestando en vista del siglo XXI, así como los panoramas informativos de la más rigurosa actualidad", según la fórmula de su presentación. El mismo sentido de universalidad que encontrábamos en la Colección "Esquemas", preside aquí la elección de autores y materias.

Nos ocuparemos de cuatro títulos de esta Colección, debidos a la pluma de otros tantos profesores argentinos en diversas Universidades del continente.

De Federico Peltzer, profesor de Introducción a la Literatura en la Universidad del Salvador y en el Instituto Argentino de Cultura Hispánica, se publica en esta Colección su ensayo *El amor creación en la novela*⁴².

En la Introducción examina el sentido creativo dado al amor en el *Banquete* platónico, y la teoría de la cristalización establecida por Stendhal, junto con la refutación que hizo Ortega y Gasset de esta última. El análisis del tema lo realiza a través de tres figuras novelescas, representativas de tres periodos de la historia de la literatura, que manifiestan una diversa interpretación del amor y su poder creativo en la vida y en la obra de arte. Son la Beatriz de *La vita nuova*, de Dante; Dulcinea, en el *Quijote* de Cervantes, y Justine, en *El cuarteto de Alejandria* de Lawrence Durrell; con un breve *intermedio* sobre el amor creación en Marcel Proust, que sirve de tránsito al nuevo proceso y sentido del tema en la obra de Durrell.

Peltzer nos explica así las razones de esta elección: "El fin de la Edad Media asiste al nacimiento de Beatriz, sintetiza todo el mundo anterior, una estructura sólida levantada sobre ciertas bases. Un tiempo renovador y convulsionado, el del post-Renacimiento, la Reforma, la aparición del barroco, ve brotar a Dulcinea y permite que el caballero se enamore de su ima-

⁴¹ Estudios Filosóficos 20 (1971) 363 ss.

⁴² FEDERICO PELTZER: *El amor creación en la novela (Beatriz, Dulcinea, Justine)*. Editorial Columba. Colección "Nuevos Ensayos". Buenos Aires, 1971. 208 pp. 17,5 x 10,5 cms.

gen. Muchos reinados terminan y otros se erigen entonces. Nuestro tiempo, inseguro como pocos, revela a Justine. Las tres son inalcanzables, porque son una imagen, una hechura del amor y, en cuanto tal, corren delante de quienes las aman o las buscan con los brazos abiertos abarcando el vacío. Pero las tres viven dentro del amante, hasta que se desvanecen o se transforman. Beatriz se hará camino y símbolo. Dulcinea se disipará con la cordura, que es la muerte. Justine (pobre y triste final, el más triste de los tres) dejará de ser lo que fue para Darley, sin dejar por eso de ser ella misma. Tales son las razones de esta elección”⁴³.

En la propia idea del amor y en su realización se resume de modo concreto la peculiar concepción que uno tiene de la vida. El amante proyecta sentimentalmente su yo —con su circunstancia— en la persona amada, recreándola según su imagen ideal y sus deseos. Si en la realidad el objeto del amor se resiste normalmente a esa transformación y obliga a un reajuste en las relaciones mutuas: si su imagen previa debe acomodarse, por voluntad o a la fuerza, a las condiciones concretas de su existencia, eso no ocurre así en la literatura y el arte. Esta proyección sentimental o endopatía (el *Einfühlhund* de la estética psicológica alemana) solamente es aquí perfecta; aún más, la función del arte es realizarla. “Quiero decir —escribe Peltzer— que el amor creación en la novela no es otra cosa que la traducción, en la literatura de personajes y sentimientos, de uno de esos puntos de vista tan opuestos, uno de esos modos de sentir la vida: aquél que acepta la elaboración, por anhelo del amante, de una criatura que no existe; que atribuye ser a quien no es, cualidades a quien no las tiene, una vida determinada a quien posee otra”⁴⁴.

Rodolfo E. Modern es profesor de literatura alemana en la Universidad Nacional de la Plata y cuenta con varios libros publicados sobre el tema. Ha traducido los cuentos de Franz Grillparzer y la poesía completa de Georg Trakl. En 1960 estuvo becado en la Universidad alemana de Friburgo para seguir cursos de germanística. Es, además, autor de libros de poesía y en alguna ocasión ha escrito para el teatro.

Esta sucinta presentación del autor ayuda a comprender su obra *Literatura alemana del siglo XX*⁴⁵.

Esta es, en primer lugar, obra de un especialista, conocedor

⁴³ *Ib.*, pp. 15-16.

⁴⁴ *Ib.*, p. 13.

⁴⁵ ROBERTO E. MODERN: *Literatura alemana del siglo XX*. Editorial Columba. Colección “Nuevos Esquemas”. Buenos Aires, 1969. 376 pp. 17,5 × 10,5 cms.

y encariñado con la materia de su estudio. Está realizada con seriedad y método, asimilados sin duda en sus contactos con la historiografía literaria alemana y estudiados en sus aulas. Al mismo tiempo, se desenvuelve en sus exposiciones con agilidad y claridad latinas y detecta con fina sensibilidad valores estéticos. No es propiamente una obra de investigación, aunque en algunos momentos la presuponga. Se evitan las polémicas interpretativas. Señala siempre con precisión el dato biográfico, pero en cuanto vincula al autor tratado en un contexto cultural y literario, de influencias y reacciones, de sensibilidad y temática. Más que la historia del individuo, nos muestra el origen y desarrollo de su experiencia literaria y de las fases de su proceso creador. En unidad con esta exposición bio-bibliográfica se desenvuelven los análisis estilísticos.

Divide el libro en cinco capítulos. En el primero habla de los fundamentos de la literatura alemana del presente siglo. "Si la historia (literatura incluida) —nos dice— es anudamiento y sucesión concatenada de hechos, causas y consecuencias, debe reconocerse que la modernidad de nuestro siglo no puede pretender carácter absoluto. Los frutos del siglo XX se hallan encapsulados en las últimas décadas del anterior"⁶. Por eso bosqueja aquí las repercusiones y manifestaciones en Alemania del naturalismo, el impresionismo, el neorromanticismo y neoclasicismo.

El segundo capítulo lo titula *Los clásicos*. "Por clásicos entendemos —explica— no una determinación de fijaciones estilísticas o epocales, sino a aquellos escritores cuya obra se ha convertido en paradigmática, en el mejor de los sentidos". Incluye aquí a Stefan George, Reiner Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann y Hermann Hesse. A otros autores, con valores suficientes para incorporarlos al grupo (Georg Trakl, Franz Kafka y Robert Musil), por su mayor vinculación a ciertas corrientes literarias en las que se integran o que les rodean, prefiere tratarlos en otros lugares.

En los restantes capítulos estudia el expresionismo, la literatura surgida entre las dos guerras mundiales, y la actual, a partir del final de la última contienda. Los subdivide en tres apartados, respondiendo a los tres principales géneros literarios tradicionales: novela, lírica y teatro.

Una manifestación exterior de la arquitectura organizada del libro se muestra en el hecho de que la extensión de sus cinco capítulos es casi idéntica. Quizás fue un intento expreso del autor, o bien un resultado inconsciente; pero no lo creemos casual. Indica la atención mantenida en el estudio de cada

⁶ *Ib.*, p. 13.

época y el interés prestado a cada escritor según su respectiva importancia, sin dejarse dominar demasiado por preferencias subjetivas.

Quizás el comentario sobre Kafka precisase mayor amplitud; lo encontramos algo desvaído. Y la interpretación de Modern a su obra no nos resulta convincente. Posiblemente aquí resultase conveniente lo que respecto a la generalidad de los otros autores sería superfluo: un breve repaso a las más importantes interpretaciones que de la misma se han presentado, dada su difícil exégesis.

Un índice de nombres, al final, ayuda para la consulta. Lástima que la transcripción de las páginas esté bastantes veces equivocada.

La novela hispanoamericana hizo irrupción estos últimos años en el ámbito de la literatura universal, colocándose en un puesto de privilegio. La curiosidad por algunas obras anteriores se dirigía casi exclusivamente a los caracteres ambientales. Tal el caso de las novelas de Rómulo Gallegos o el de *La vorágine* del colombiano José E. Rivera. Una curiosidad un tanto restringida y condescendiente, que denotaba a las claras la condición de literatura menor en que se las catalogaba. La crítica europea trataba a los autores hispanoamericanos con la benevolencia del profesor ante los ejercicios de sus alumnos, a los que, al tiempo que se les corrige sus imperfecciones de composición, propias de inmadurez creadora, se les estimula a superarse. Cuando el juicio se hacía más objetivo, menos disciplinal, casi resultaba hiriente. Papini, por ejemplo, escribió veinte pequeñas glosas sobre la contribución de Hispanoamérica al acervo cultural común. El título es ya definitivo: *Lo que la América latina no ha dado*⁴⁷. La reseña que hace de sus producciones en el orden de la religión, la filosofía, el arte y la ciencia, es "melancólica y decepcionante". "Como italiano —es decir, hermano de los americanos en la esfera de la cultura—, hubiera deseado y querido encontrar algo más, mucho más. Desde niño soy un atento admirador de la cultura ibérica, y me habría sentido dichoso si la de la América latina hubiera podido competir con la de España"⁴⁸.

En literatura las cosas iban mejor, aunque no demasiado. "La América latina, desde el siglo XVI, siempre ha tenido escritores..., con frecuencia fecundos y siempre ingeniosos. Al-

⁴⁷ G. PAPINI: *El espía del mundo*. En "Obras". Traducción y recopilación de J. M. Velloso. T. 3 (Madrid, Aguilar 1957), pp. 742-748.

⁴⁸ *Ib.*, p. 745.

gunos de estos escritores han conseguido pasar el Atlántico y ser traducidos a lenguas europeas —por ejemplo, Sarmiento, Rubén Darío, Rodó, Larreta y Rivera—, pero ninguno de ellos ha llegado a ser verdaderamente popular ni ha ejercido influencia alguna en las literaturas europeas. La *María*, de Isaacs, no ha alcanzado la popularidad de la *Graciella*, de Lamartine; el arte y la figura de Silva han permanecido desconocidos para una Europa que se apasionó por Oscar Wilde; *La vorágine*, de Rivera, no ha oscurecido las novelas de Kipling...”⁴⁹.

El panorama ha cambiado extraordinariamente en lo que se refiere a la literatura. En poesía, Pablo Neruda, último premio Nóbel del ámbito hispánico, supera en prestigio internacional a cualquier poeta vivo español. El anterior premio Nóbel de literatura concedido a una obra en castellano corresponde a otro autor hispanoamericano: Miguel Angel Asturias. Cortázar, García Márquez, Lezama Lima, Sábato, Vargas Llosa, por sólo citar algunos, no desmerecen ante cualquier novelista español, y la panorámica conjunta de la novelística hispanoamericana es superior a la española y más conocida y estimada en el extranjero.

Muchas cosas han cambiado en el mundo, incluyendo la América latina, para que ocurriera esto. Entre ellas, la quiebra de la autosuficiencia cultural y política de Europa y el espejismo roto de la admiración por la civilización y el progreso norteamericano. Al tiempo que la América del Sur adquiere, entre temblores ideológicos, conciencia de su personalidad y se desviste de tristes harapos prestados. Ya no se leen con indiferencia o con sonrisa de superioridad las noticias periodísticas sobre revueltas en Hispanoamérica. Personajes de aquel mundo cuentan entre los nuevos mitos de la juventud de todas las naciones; y las técnicas guerrilleras del “Che” Guevara se han imitado en los más diversos meridianos de la actual convulsión revolucionaria que padece el mundo.

En la novela —que aquí nos interesa—, las nuevas técnicas, iniciadas, sí, en Europa o en Norteamérica, encuentran en América del Sur un desarrollo más amplio y personal: el monólogo interior y la corriente de la conciencia, la ruptura del lenguaje lógico y de sus asociaciones convencionales, el lirismo de lo grotesco, el irracionalismo vivencial, la naturaleza y el paisaje en función conformadora de los personajes y no como simple escenario de la acción, lo onírico como fondo o confundido en un primer plano con la realidad ostensible y palpable, la inquietud existencial y telúrica. Lo que en Europa o en América del Norte había sido madurado directa o artificialmente como

⁴⁹ *Ib.*, p. 744.

fruto de algunas circunstancias sociales y políticas y de concretas corrientes de pensamiento, en Hispanoamérica había estado siempre presente, poderoso y pujante, aunque desdeñado por los profesionales de la literatura, en el entorno físico y social y en la entraña sicobiológica de los individuos. Por eso, siguiendo el mimetismo tradicional que les llevaba tras modelos foráneos, se encontraron inmersos en su mundo propio.

Y a la mano el instrumento más idóneo para narrarlo.

Superada la actitud de rechazo de la literatura española por parte de los escritores hispanoamericanos, en la tradición literaria de la península, sobre todo en el barroco del XVII, encuentran un caudal lingüístico y estilístico que hermana perfectamente con sus modos congénitos de expresión. Se integran y acrecientan así un viejo y rico tesoro literario que desde siempre les era propio. La tendencia al preciosismo poético, que les hizo sobresalir en el panorama de las letras hispánicas durante las décadas modernistas, les ayuda ahora en la exposición de los difíciles meandros de este complejo mundo anímico de la nueva novela. Sin olvidar la lección estética a este respecto de la obra de Valle Inclán, con su visión lírico-grotesca, de epopeya y ridículo, compasiva y esperpéntica a un tiempo, de la realidad. Su influencia llega más allá que la simple de semejanza externa reconocida en *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias.

La novela hispanoamericana contemporánea, de Zunilda Gertel⁵⁰, profesora en la Universidad de Nebraska, no es una obra de historia literaria, al contrario que el libro anterior de Rodolfo E. Modern. No sigue un orden cronológico ni incluye en su estudio todas las obras dignas de especial mención. “La novela hispanoamericana contemporánea —escribe en el Prefacio— ha experimentado en los últimos decenios una indudable transformación en técnica y objetivos estético-literarios. La intención de este ensayo es un acercamiento a los valores fundamentales de esta nueva narrativa”⁵¹. Seleccionando y analizando los ejemplares que cree más característicos de este cambio de finalidad literaria y sus respectivas técnicas, quiere poner a la vista las causas conformadoras, estructurales, de la nueva novela hispanoamericana, sus principales variantes y las líneas que ha seguido en su desarrollo.

Correlativo con este cambio de fines y procedimientos en la

⁵⁰ ZUNILDA GERTEL: *La novela hispanoamericana contemporánea*. Editorial Columba. Colección “Nuevos Esquemas”. Buenos Aires, 1970. 200 pp. 17,5 × 10,5 cms.

⁵¹ *Ib.*, p. 9.

novela, debe acompañar un cambio en su visión crítica. No valen para comprenderla y valorarla los criterios impresionistas, sociológicos, sicologistas o puramente estilísticos empleados en el análisis de la novela tradicional. "Si la narrativa ha cambiado las técnicas —nos dice—, se debe lograr una adecuación de la crítica a la nueva realidad novelística. Por eso nos interesa ver a la novela como una estructura narrativa, producto del lenguaje, y descubrir cómo todos los elementos de la obra que separadamente constituyen la materia neutra (lenguaje, temática ambiental y conflictual, técnicas estilísticas) pueden adquirir calidad estética e integrar la unidad total. Así, partiendo de una crítica intrínseca de la realidad narrativa, se llega a una valoración estético-filosófica y al conocimiento del mundo vital de la novela"⁵².

Zunilda Gertel se centra, siguiendo las teorías estructuralistas, en el análisis de la forma, entendiendo por ésta "no la antigua forma separada del contenido, sino la estructuración que unifica artísticamente todos los elementos neutros del mundo narrado —personaje, espacio, acontecimiento, tema, técnicas estilísticas de que se vale el narrador—"⁵³.

La novela —nos dice— está constituida por el narrador, el mundo narrado y el lector. La unidad estética de la novela se rompe si hay quiebra en la interrelación entre cualquiera de estos elementos. No debemos, sin más, identificar narrador con autor. "Aquél es un ser ficticio que responde a las leyes de la novela y no puede someterse a las normas del autor como hombre real, ya que éste, al entrar en el juego del arte, deja de ser él mismo para adecuarse a lo que la realidad poética requiere"⁵⁴. El lector es cualquier oyente potencial del relato, no vinculado a determinado círculo social o cultural: "es también un ser ideal... que está dentro, y es parte del mundo poético"⁵⁵.

El narrador cuenta para estructurar su relato con la base de tres elementos imprescindibles: acontecimiento, espacio y personaje. "Los tres existen en toda narración, pero uno de ellos adquiere primacía, estructura el mundo poético y se impone como eje; es portador de sustancia"⁵⁶.

En razón de esta preeminencia analiza en la narrativa hispanoamericana contemporánea la novela de espacio y la de personaje, con su evolución y fuentes inspiradoras, y los nuevos cauces y proyecciones que la han destacado en el panorama literario mundial.

⁵² *Ib.*, p. 13.

⁵³ *Ib.*, p. 17.

⁵⁴ *Ib.*, p. 15.

⁵⁵ *Ib.*

⁵⁶ *Ib.*

La autora abarca de este modo —aunque supeditado a un método estructural— desde los orígenes de la novela hispanoamericana hasta nuestros días. Desarrolla con acierto y competencia el programa establecido. Al final, una Bibliografía crítica e Índices de las obras y de los autores citados en el texto enriquecen la obra y facilitan su uso. Aquí con bastantes menos referencias equivocadas que en la obra anterior.

De Ofelia Kovacci, profesora de esta asignatura en la Universidad de Buenos Aires, es el libro *Tendencias actuales de la gramática*, editada ahora en su segunda edición⁵⁷.

Se centra, como es natural, en las corrientes estructuralistas. Partiendo del *Curso de lingüística general*, de Saussure, estudia las concepciones de la Escuela de Praga, del Círculo Lingüístico de Copenhague, el estructuralismo norteamericano y la gramática generativa transformacional (“también una tendencia estructuralista, aunque en sentido diferente de las restantes”)⁵⁸. En un excursu, y a la vista de las tendencias examinadas, establece esquemáticamente un concepto de la gramática y una enumeración de sus problemas en los planos del análisis morfológico y semántico; lo que termina con la delimitación de la oración en castellano. En Apéndice trata de la teoría estratificacional y de la teoría sistémica.

Dado el desarrollo experimentado por estas dos últimas desde 1967, fecha de la primera edición de la obra, ha prolongado el texto de su exposición; como igualmente se han añadido, en *Addenda*, doce páginas a la Bibliografía.

El libro está escrito y organizado con claridad y buen orden didáctico, que, unido a la amplitud y lo acertado de su información, lo hacen apto como texto para universitarios y explica el éxito alcanzado por su primera edición.

FERNANDO SORIA

⁵⁷ OFELIA KOVACCI: *Tendencias actuales de la gramática*. Segunda edición revisada. Editorial Columba. Colección “Nuevos Esquemas”. Buenos Aires, 1971. 304 pp. 17,5 × 10,5 cms.

⁵⁸ *Id.*, p. 15.