

Francisco RUIZ RAMÓN: Calderón y la tragedia, Madrid, Alhambra, 1984, 196 pp.

Ruiz Ramón, uno de los máximos especialistas en la historia del teatro español, editó en 1984 este libro dedicado al estudio de la tragedia de Calderón, constituido por algunos trabajos ya publicados que el autor refunde, y por otros inéditos. Su intención es doble: contribuir al establecimiento de lo que en su día pudiera ser una poética calderoniana y romper con los estereotipos dominantes acerca de Calderón, que llevan a considerarlo como un "hombre dogmático, monolítico, ideólogo de la contrerreformación, defensor de todos los credos en el poder" y sustituirlos por una idea que considere a Calderón como dramaturgo español del teatro clásico europeo" (pág. 7), como Shakespeare o Corneille, "dramaturgo vivo, problemático, contradictorio, bellissimo, imprevisible, capaz de sorprendernos y enriquecernos con su visión de la condición humana" (pág. 10).

Advierte Ruiz Ramón que la materia es limitada, pues no ofrece el estudio completo de las tragedias de Calderón, sino únicamente las correspondientes a dos ciclos: el ciclo que él llama de la "dialéctica de la circularidad": El mayor monstruo, los celos; Los cabellos de Absalón y La cisma de Inglaterra y el ciclo de tragedias sobre el honor: A secreto agravio, secreta venganza; El médico de su honra y El pintor de su deshonra. Excluye deliberadamente tragedias próximas al primer ciclo, como: La vida es sueño o La hija del aire, que constituyen un tercer ciclo de tragedias sobre el poder, al que el autor promete dedicar un libro completo.

Calderón y la tragedia está dividido en tres partes, precedidas por una nota preliminar y una breve introducción. Las dos primeras partes corresponden a los ciclos estudiados y la tercera es un sumario que apunta "hacia una poética de la tragedia calderoniana" y que constituye un resumen de las dos partes anteriores. El libro sugiere ideas y horizontes muy atractivos, deshace tópicos y abre nuevos caminos en la investigación calderoniana, pero adolece de falta de unidad, hay excesivas repeticiones y se nota demasiado que está compuesto por retazos de procedencias distintas. Tal vez haya que esperar a que el autor redacte un estudio de conjunto acerca de este tema para disponer de una obra que cambie definitivamente el rumbo y ofrezca una nueva imagen del dramaturgo del barroco en la dirección que este libro apunta.

Los métodos de estudio son diferentes en la primera y en la segunda partes: en la primera se estudian, una por una, las tres tragedias del ciclo, en la segunda se estudian los elementos constitutivos del conflicto a través de la lectura simultánea de las tres tragedias.

El estudio del primer ciclo arranca de una noción básica: el concepto del Hado, que impone una estructura circular al conflicto libertad/destino. Desde un punto A anunciado al comienzo de la obra, se llegará a un punto A' o cumplimiento del anuncio, al final de la tragedia.

Para Calderón el concepto de Hado está tejido, lógica-

mente, por el sentido cristiano y se identifica con la voluntad de Dios, pero conserva también su sentido esencial de "orden inevitable de cosas". El héroe se encuentra inmerso en una temporalidad cuyo curso no controla y así escogiendo libremente, acabará por cumplir lo que el Hado anunciaba al comienzo de la tragedia. El cumplimiento del Hado resulta ser el final del camino elegido por los personajes, aún cuando los héroes hayan pretendido en su elección evitar que el Hado se cumpliera. "La ambigua dualidad del vaticinio refleja, en buena medida, esa trágica dicotomía de la condición temporal del ser humano" (pág. 19). Esa dualidad genera un doble punto de vista: el del héroe trágico y el del espectador. A medida que los diferentes puntos de vista se van distanciando y el héroe se afianza en el error que le conducirá al desgraciado cumplimiento del Hado, y el espectador se afianza en su punto de vista, que adivina el verdadero camino, se va produciendo el llamado "placer trágico". Contemplamos como espectadores cómo el héroe avanza irremisiblemente hacia su perdición o, mejor aún, hacia su destrucción.

Mal interpretado el Hado por el héroe trágico, se inicia la cadena de acontecimientos que conducirán al desgraciado final. En este proceso es decisiva la pasión, que domina al héroe de un modo absoluto, hasta llegar a un grado de posesión por parte de la pasión y de alienación por parte del héroe. La pasión entonces es destructora, devora todo lo que no es ella misma. Así, mediante este proceso totalizador de posesión y alienación, la pasión va convirtiendo la libertad en necesidad. El mecanismo de transformación se expresa mediante la inversión del principio de causalidad. Los hechos que se suceden uno a otro, siguiendo el orden cronológico, tienen una finalidad y una razón de ser en sí mismos y aparecen siempre justificados desde un punto de vista dramático, pero existe además entre ellos un férreo engarce que les da sentido en cuanto cumplimiento del Hado. Es así como la tragedia adquiere ese carácter circular del que hablábamos. El héroe trágico se siente de este modo culpable y víctima. Ha obrado libremente y también se ha sentido arrastrado, no porque le haya fallado la lucidez para ver la realidad o la voluntad para aceptarla, ya que no se trata simplemente de la "polaridad dialéctica razón/pasión" (pág. 171) sino de la "incapacidad de separar visión y negación en el orden existencial, en el cual razón y voluntad se funden dialécticamente por contradicción" (pág. 171) y es en esa "contradicción dialéctica captada como unidad dividida" (Ibid.) donde sitúa Ruiz Ramon el núcleo de la tragedia calderoniana.

Y subrayamos por último dos ideas que nos parecen importantes y que completan la visión del autor de lo que es la tragedia calderoniana:

El héroe actúa libremente; nada ni nadie le coacciona. El elige sus actos pero no puede controlar sus consecuencias, porque es un ser temporal. Así el hombre libra su propio destino.

La voluntad divina se cumple siempre pero, precisamente por el papel que se otorga a la libertad, nunca se cumple contra la voluntad humana, sino precisamente a través de

ella. La tragedia de Calderón no resulta de este modo una definición filosófica, teológica o moral del concepto de libertad, sino una plasmación dramática de la libertad en cuanto conflicto existencial.

Veamos ahora de un modo somero cómo se desarrolla este esquema en las tres tragedias estudiadas:

En El mayor monstruo, los celos, Mariene, esposa de Herodes, ha acudido a un astrólogo, presa de su curiosidad por saber lo que resultará de los ambiciosos planes de su marido. El astrólogo le contesta que ella será vencida por el mayor monstruo del mundo y que Herodes matará a lo que más quiere con su propio puñal. Herodes razona que las estrellas pueden ser vencidas por el hombre, que es libre, y para demostrarlo decide arrojar lejos el puñal, pues eliminando uno de los elementos del vaticinio este ya no podrá cumplirse. Sin embargo y por los acazos, es decir, acciones fortuitas no controlables por el hombre, el puñal vuelve siempre a sus manos. Finalmente Herodes comprobará que el mayor monstruo es su propio amor hacia Mariene y los celos que se derivan. En efecto la pasión poseerá y alienará a ambos amantes de manera absoluta y Herodes dará muerte a Mariene y él mismo cerrará el ciclo trágico suicidándose. Así se entiende que Ruiz Ramón la califique como la tragedia más cerrada de Calderón. Subraya el perfecto engarce y la absoluta justificación teatral de todos los sucesos de la obra que pudieran parecer gratuitos a primera vista. El resultado es el carácter circular e incluso cerrado que la pieza adquiere. Cada personaje ha obrado libremente y ha pretendido evitar el destino que el astrólogo les vaticinaba, pero terminan cumpliéndolo paradójicamente a causa de sus propios actos voluntarios y libres. Ha sido su pasión desmesurada la que les ha impulsado a ello. Herodes acabará matando a Mariene de manera accidental, aparentemente tan sólo, porque cuando ejecuta el crimen lo hace creyendo dar muerte a Octaviano precisamente por los celos que desata en él y ya antes había dispuesto que se diera muerte a Mariene si él moría, conocido lo cual por ella, conduce a Mariene a una doble decisión: como reina solicitará y obtendrá el perdón de Herodes; como mujer, se apartará de él, lo que lleva como consecuencia que los celos se desaten de nuevo en Herodes y, creyendo dar muerte a su rival, mate a su propia esposa. Ambos sucumben, víctimas de sus propias decisiones.

En Los cabellos de Absalón el principal héroe trágico es David, de cuyos crímenes (adulterio y homicidio) proviene la maldición que caerá sobre su casa, lo mismo que los sucesos de la casa de Tebas desencadenarán la maldición contra sus miembros.

Amón, presa de un amor incestuoso hacia su hermana Tamar, acaba violándola, después de haber reflexionado lúcidamente sobre la maldad de esta acción. Nuevamente la pasión posee y aliena a un personaje que, aun siendo consciente de que lo que va a hacer no es lo que debe, a pesar de todo, lo hace. David decide perdonarlo, como Dios lo ha perdonado a él. Pero Absalón, su segundo hijo, a quien la pitonisa Teuca -que actualiza en escena algunas de las profecías que

estaban latentes desde el comienzo de la pieza y que van cumpliéndose inexorablemente- ha vaticinado que se verá en alto por sus cabellos, cree que será su belleza la que le otorgue el trono -entendiendo en un sentido distinto la ambigua profecía- y por esa ambición de mando decide vengar a su hermana matando al heredero, único obstáculo que se le interpone. También aquí se da la pasión alienadora y poseedora. Sin embargo es perdonado finalmente por David, a pesar de lo cual decide declararle la guerra a su padre, movido por esa ambición que se ha convertido en la única razón de ser de su vida. Para herir a David entrega a la tropa a las mujeres de su padre, tal como había anticipado la profecía. David prohíbe herirlo, pues permanece fiel a su deseo de perdonar y de evitar que las maldiciones sigan cumpliéndose. A pesar de ello Joab le da muerte cuando Absalón en su huida se ve atrapado por sus cabellos que han quedado enganchados en un árbol. Se cumple así el vaticinio que, si bien tiene un aspecto fortuito, en el fondo es la consecuencia de su decisión libre, provocada por su ambición, de declarar la guerra a su padre. También David, que tantas veces ha pretendido evitarlas, ve cumplidas las maldiciones a que dio lugar con sus pecados.

En La cisma de Inglaterra serán la ambición y la soberbia del cardenal Volseo y de Ana Bolena y la lujuria del rey Enrique VIII las pasiones que transformarán en necesidad la libertad del rey. Este ha tenido un sueño en el que se le vaticina que una bella mujer se interpondrá en su camino y oscurecerá el sol. Pero el vaticinio es nuevamente ambiguo. El espectador pronto entenderá que el sol es la monarquía y sobre todo es la fe católica. Volseo, personaje cínico y lleno de doblez, cuya verdad se atreven a revelar solamente el bufón Pasquín y la reina Catalina, urde la trama para vengarse de esta última y excita la ambición de Ana Bolena y la lujuria del rey. Enrique VIII en ese momento clave que es la soledad del héroe trágico ve con claridad el engaño al enfrentarse a su propia conciencia, pero a pesar de esa lucidez que le lleva a percibir su conciencia dividida entre razón y pasión, entre deber y deseo, entre libertad y necesidad, decide transformar en necesidad su libertad. Es esa elección libre y lúcida la que labra su propio destino, aquel que el sueño le anunciaba. Poseídos y alienados los tres personajes por sus pasiones, han puesto en marcha el mecanismo trágico y ya ninguno puede pararlo porque se ha convertido en necesidad. A Volseo le había anticipado un horóscopo que se vería caído por causa de una mujer. Y en efecto así es. Su ambición le lleva a despreciar el poder que tiene ya Ana Bolena y la desafía. Esta provocará entonces su caída. La reina Ana Bolena es sorprendida por el rey en tratos con su rival amoroso: el embajador Carlos de Francia y es decapitada. Enrique VIII, verdadero héroe trágico, se queda solo, sin consuelo, pues su primera esposa, Catalina, acaba de morir. Quedará entonces abandonado por todos, consciente de su pecado y a solas con su conciencia, lúcido y derrotado. El vaticinio se ha cumplido: una mujer se ha interpuesto en su camino y ha oscurecido el sol. Pero el vaticinio se ha cumplido por causa de una libre decisión suya. Es la paradoja de la tragedia.

El proceso de las tres tragedias escogidas para el estudio del tema del honor es muy semejante. En los tres casos se nos presenta a una mujer recién casada para quien la boda ha constituido una fuente de dolor porque representaba la frustración definitiva de un proyecto anterior. El verdadero amante ha muerto (El pintor y A secreto agravio) o está ausente (El médico). La llegada del amante a quien se creía definitivamente perdido, creará en los tres casos un conflicto entre realidad y deseo, basado en la dialéctica tiempo/ destiempo: el amante ha llegado a destiempo, o, dicho de otro modo, la mujer en este tiempo no puede ver cumplidos los deseos que en otro tiempo hubieran sido posibles. Es ese destiempo como opuesto al tiempo lo que pone en marcha la tragedia, porque el amante se niega a ver el presente como presente y el pasado como pasado. Es la heroína trágica quien siente desgarrada su conciencia ante este conflicto que la temporalidad y el azar han convertido en dialéctica entre razón y pasión, entre deber y amor, entre honor y felicidad.

La gran paradoja trágica se producirá cuando después de una gran lucha interior -y aquí Ruiz Ramón apunta la novedosa idea de la existencia de caracteres en la obra de Calderón, no admitida hasta ahora según él, por culpa del insuficiente desarrollo escénico de los personajes calderonianos- la mujer elige el camino de la fidelidad, del honor y del deber. Pero de nuevo interviene el azar y el marido aparece inesperadamente y entonces comienza el miedo que se resolverá en la ocultación de la verdad. ¿Por qué esa ocultación? Por defender el propio honor, pero también por defender el honor del marido como persona y como institución. Este miedo constituirá entonces un error trágico fundado precisamente en el sentimiento del honor. Y será el propio miedo el que a su vez desencadene el proceso definitivo a través de las sospechas que provoca en el marido. Estas sospechas le conducen a un monólogo sobre el honor en el que el hombre se enfrenta a sí mismo. Pero es el enfrentamiento entre el ser individual y el ser social. El yo individual es absorbido por el yo colectivo, de manera que también el marido es víctima, porque no matará por la pasión de los celos, como en el caso de Otelio, sino que ejecuta el castigo fría y fríamente, cumpliendo un rito que a él mismo repugna. "La escena final termina con una sombría apoteosis del crimen, atrapados todos los personajes en el sistema que lo produce" (pág. 184).

Como ya he dicho, Calderón y la tragedia constituye en mi opinión, un libro interesante y atractivo pero incompleto y falto de una verdadera estructura. Abre caminos pero esos caminos quedan sin recorrer.

Apunta ideas novedosas, p. ej., la existencia misma de una tragedia calderoniana. Es importante además el intento de establecer una poética calderoniana que aclararía el concepto de tragedia cristiana, pero si bien se avanza en esa dirección, el tema queda incompleto, en parte porque no estudia toda la tragedia calderoniana -sin lo cual no es posible establecer su poética- y en parte porque sus métodos de estudio son desiguales por lo que no hay una comparación de los resultados obtenidos en ambos ciclos, que permitan extraer unas conclusiones de tipo general.

Hay que reconocer, sin embargo, el valor de los resultados parciales obtenidos en cada uno de los ciclos analizados. El descubrimiento en el primero de ellos de un férreo sistema trágico según un modelo en parte griego y en parte personal nos muestran no sólo el ya conocido dominio del dramaturgo sobre las estructuras teatrales, sino también un insospechado abismo de profundidad temática e ideológica. Por otro lado, en el segundo ciclo, Ruiz Ramón cambia radicalmente de perspectiva al enfocar la cuestión del honor calderoniano, que, de ser entendido como una especie de apología del crimen sangriento en los casos de honor, pasa a comprenderse como una sublimación de la tragedia que provoca el yo colectivo en estas situaciones, lo que no es sino cuestionar dramáticamente -sin ofrecer fáciles recetas como respuesta- tal problemática.

Resulta también interesante la postura del autor respecto de la existencia de caracteres en el teatro de Calderón, que contradice la opinión común, postura que queda anotada pero no suficientemente demostrada.

En definitiva se trata de un libro sugerente pero incompleto. Habrá que esperar nuevas publicaciones del autor sobre el tema.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA BAYO

Juan PAREDES NÚÑEZ: Formas narrativas breves en la Literatura románica medieval: Problemas de terminología. Granada. Servicio de Publicaciones, Campus Universitario de Cartuja. 1986; 57 páginas; Col. "Propuesta", nº 11; ISBN 84-338-0423-5.

Es frecuente, en diversas disciplinas y ciencias, comprobar la desordenada, equívoca terminología que debilita la precisión y la claridad de exposiciones. Ciertamente, la Literatura y su estudio no escapan de esa inquietante confusión. El enmarañamiento terminológico alcanza incluso a la designación de los géneros literarios, que en su trayectoria histórica pueden conocer modificaciones, evolución, cambios.

El Prof. Paredes Núñez, especialista probado en la investigación de la narrativa breve -son conocidos sus estudios y ediciones de textos de Emilia Pardo Bazán- contribuye con un conciso y atinado trabajo a dilucidar la intrincada cuestión de la terminología que en los siglos medios recibieron las formas de narración corta.

Adoptando procedimientos comparatistas, fijándose en las Literaturas románicas medievales, repara en la diversidad de la nomenclatura de la narrativa breve de ese período. Su estudio quiere averiguar la significación y sentido de términos como exemplum, milagro literario, lai, fabliau, cuento, novella, nova... para determinar hasta qué grado "cabría preguntarse si realmente los autores de la Edad Media llegaron a tener conciencia de los géneros" (p. 53).

En su rastreo, recuerda que el exemplum, término extendido por toda la Romania, inicialmente ligado a la homilética, fue desplazándose de lo didáctico a lo ameno; en la Literatura española presenta unas connotaciones específicas, como ya dejó argumentado W. Pabst. El milagro, narración breve de beneficios conseguidos por mediación de un santo o de la Virgen, guarda relación con otras especies narrativas (el cuento, el lai, el fabliau y, por supuesto, la leyenda hagiográfica y los milagros testamentarios) que en ocasiones condujo a la imprecisión terminológica; sus autores manifiestan tener una clara conciencia del género. El lai, término céltico, tan vinculado a Marie de France y bien investigado por Horst Baader, parece encontrar su génesis en fábulas bretonas cantadas, centradas en el relato de un suceso extraordinario. Los fabliaux, de complejo origen, de nomenclatura imprecisa y confusa, fueron relatos muy diversos, próximos a veces al dit, a los lais y a otros géneros específicos. El término cuento -el propio Paredes Núñez ha estudiado la cuestión (Vid. BHI, LXXXVI, 1984, 435-451)- está ampliamente extendido por la Romania medieval, y su verbo, tempranamente atestiguado. Sin embargo, en la Literatura española no aparece la voz cuento usada de manera explícita: ni el Calila e Dimna, ni en el Exemplario, ni en el Libro de los siete sabios, ni en el de Buen Amor, ni en las narraciones de don Juan Manuel... Quizás sea la excepción el llamado Libro de los gatos, posiblemente (como sugieren Northup, Zelson) transcripción errónea del Libro de los cuentos al leer la palabra aramea agadta o la rabinica agada (pl. agadot), 'narración, historia, lección'. Los autores portugueses me-

dievales emplearon contamento; los italianos, conto (aunque el término clave de éstos sea novella, género en el que en definitiva confluyeron todas las formas anteriores). Novella significó inicialmente 'novedad, noticia, nueva' y después designó un tipo específico de narración corta (documentado ya en el XIII). El mismo corrimiento semántico se produjo en la Literatura francesa.

Tras este recorrido, que he procurado sintetizar con las propias palabras del autor, el Prof. Paredes Núñez concluye, como aceptan la mayoría de los investigadores, que hay que suponer en los autores medievales una conciencia del género "basada en el conocimiento de una serie de normas y tradiciones (que se respetan o se rompen, pero desde luego se conocen) [...] o en el concepto acuñado por Jausse de horizon d'attente, partiendo de la 'historicidad de la poética de los géneros' y la 'temporalización de las nociones de forma'" (p. 56).

Acaba el autor proponiendo la perspectiva histórica (in re) como metodología de la consideración de los géneros narrativos de la Romania medieval, más que la normativa (ante rem) o clasificadora (post rem).

Me parece justo reconocer el alcance de esta tarea -estimulada por las primeras investigaciones del Prof. M. Baquero Goyanes, profundizada por las aportaciones de la Prof. M^a J. Lacarra- que se ha trazado el Prof. Paredes Núñez y de la que es buena muestra este estudio.

Quizás -me permito sugerir- sea de interés considerar el peso de la carga peyorativa en algunos casos de la terminología (nugae (p. 19) es un temprano testimonio; aún perduran los sentidos no elativos de cuentos y cuentistas), lo cual fortalecería el concepto -a mi juicio, acertado- del estudio diacrónico de los géneros. Y acaso, también, se deba tener en cuenta el formulismo estructural tópico de algunos moldes épicos, que frecuentaban, por ejemplo, el repertorio de la captatio para imantar la atención de los receptores.

Se trata, en suma; de una interesante lección sobre el panorama terminológico de las principales formas narrativas breves de la Romania medieval y la propuesta de la consideración diacrónica de los grupos de géneros para intentar determinar su idiosincrasia y su perfil.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ

Estrella BUSTO OGDEN: El Creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética Cubista, Colección Nova Scholar, Madrid, 1983, 190 pp.

La doctora Busto Ogden, profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Villanova, Pennsylvania, ha escrito un libro que alumbra con precisión un tema no nuevo pero sí arduo: las posibles relaciones del creacionismo de Huidobro con la estética cubista. Sigue, en líneas generales, el método comparativo de Helmut Hatzfeld.

"Tanto el creacionismo como el cubismo -escribe- son la culminación de libertades parciales que se van introduciendo paulatinamente en el arte, a manera de proceso evolutivo, que no rechaza la tradición, sino que se propone renovarla". Planteamiento acertado, sin duda, pero que exterioriza, al mismo tiempo, lo fácil que es encontrar puntos convergentes entre las diversas tendencias de la época.

La trascendencia en España, Francia y América del creacionismo de Huidobro, es aún campo polémico, pero, con más o menos énfasis, ha sido reconocida, entre otros, por Ricardo Gullón, Juan Larrea -que, según confiesa, sólo escribió "algunos poemas" creacionistas, siendo ultraístas los demás-, Gerardo Diego -que dedica a Vicente Huidobro su espléndido poema "Gesta", pero, en 1976, declara: "El ultraísmo me lo inventé yo solo en Santander"-, Guillermo de Torre -rectificando su posición inicial- y Octavio Paz, al que el gran poeta chileno le parece "el oxígeno invisible de nuestra poesía".

La teoría que promulgó Huidobro del objeto poético, influye, parcialmente, en Juan Larrea y Gerardo Diego, aunque el ultraísmo no fue, por supuesto, creacionismo puro, sino que tuvo buenas dosis de futurismo, dadaísmo y cubismo; el cubismo "literario" de Max Jacob, Apollinaire y Reverdy. También influye Huidobro en este francés, Pierre Reverdy -que, a su vez, y de pasada, influiría en Cernuda-, y, más tarde, en otros: René Char y Francis Ponge. La renovación, sin embargo, estaba en el aire y quizá, en España, partiera el primer estímulo del Juan Ramón de Diario de un poeta recién casado y de Ramón Gómez de la Serna, sin que yo pretenda disminuir los méritos y prioridades del poeta chileno como catalizador del espíritu español de Vanguardia.

El estudio de Estrella Busto es, sobre todo, una buena síntesis de las etapas analítica y sintética de creacionismo y cubismo, a través, el primero, de la obra de Huidobro -a partir de "Adán", de 1916, sobre todo- y, sin olvidar el magisterio de Cézanne, de los representantes más obvios y señeros del segundo: Picasso, Juan Gris, Braque, Delaunay. Su mayor novedad es el capítulo segundo, en que el estudio comparativo se vuelve sistemático, empresa difícil que hasta ahora no se había llevado a cabo. Como en toda síntesis de utilidad, el cúmulo de consultas bibliográficas es, no sólo orientador, sino abundante, aunque echemos de menos libros como El ultraísmo en España, de Manuel de la Peña, la colección de documentos de la Vanguardia española que reunió Paul Ilie, Los Vanguardistas Españoles, de Buckley y Crispin,

o la antología de la Vanguardia, de Germán Gullón.

De poner algún reparo, sería, quizá, que a la autora le parezcan imágenes "inusitadas" o "sorprendentes" de Huidobro "El ruiseñor / desgrana entre las ramas su cantar" y "El día se rompe contra los vidrios", que, en 1913 y 1916, respectivamente, no lo eran, sino todo lo contrario, y también su opinión sobre Campoamor, escrita de pasada, que es ya de otra época. Por lo demás, se trata de un estudio sugerido, excelente, realizado con erudición y gran exigencia crítica.

MEDARDO FRAILE



PERELMUTER PÉREZ, Rosa, Noche Intelectual: la oscuridad idiomática en el "Primero Sueño", México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, 186 pp.

Originado como tesis de doctorado presentada en la Universidad de Michigan, este libro de Rosa Perelmuter viene a ser el más exhaustivo asedio al poema El Sueño de Sor Juana Inés de la Cruz, en cuanto a los dos fenómenos esenciales que provocan la oscuridad idiomática del lenguaje poético estudiado: el cultismo y el hipérbaton. Las primeras páginas del estudio nos introducen en el estado de la crítica en torno al poema de Sor Juana, hasta la fecha de redacción del trabajo que reseño. La "Introducción" repasa las diferentes opiniones sobre los problemas esenciales que afectan al Sueño: la división del poema (inexistente en el original), los antecedentes literarios y su relación con Góngora -y otros escritores áureos como Quevedo, Calderón o San Juan de la Cruz-, clasificación, erudición de la autora y su aceptación de las ideas europeas y avanzadas del momento, significado global (¿desesperanza, desengaño, optimismo?)... Como muy bien comenta Rosa Perelmuter tras este apretado repaso a las cuestiones citadas (repaso que se cimenta en una nutrida bibliografía), siguen existiendo aspectos marginados en el análisis del texto sorjuanino, y entre esos aspectos uno importantísimo, quizá el más importante desde el punto de vista de la poesía: "El lenguaje del poema (...) no se ha estudiado" (p. 17). A completar este hueco dedica RP las páginas centrales de su estudio. Delimita su campo a dos rasgos característicos del estilo: el cultismo y el hipérbaton. Elección no arbitraria, pues constituyen, efectivamente, los dos aspectos más significativos. La elección, de todas maneras, se fundamenta convincentemente en el capítulo I "Oscuridad y oscuridades de la poesía culta", donde se fija el contexto en el que se ubica la discusión ulterior (p. 17). Basándose en la exégesis de cuatro tratadistas áureos (Jáuregui, López Pinciano, Carrillo y Sotomayor, Espinosa Medrano) distingue tres tipos de oscuridad culta (cfr. pp. 20 y ss.): (a) la doctrinal o relativa a la materia tratada; (b) la conceptual o relativa a los conceptos; y (c) la idiomática, procedente del cultismo y del hipérbaton. Si bien podrían discutirse en algunos puntos esta tripartición y algunas matizaciones anejas a ella, creo que en la práctica resulta bastante útil y adecuado al enfoque que RP ha elegido en su trabajo. (Algunas cuestiones que merecerían, quizá, en otro contexto, mayor precisión: en p. 28, señala, por ejemplo, la conformidad entre las nociones de enigma de Aristóteles y de concepto en Gracián: en realidad, creo yo, habría que asemejar al enigma con unos tipos específicos de conceptos, como son los de improporción y ponderación misteriosa, pero no con otros muchos tipos de conceptos gracianescos: en general la teoría de Gracián podría haber proporcionado algunos elementos valiosos a esta discusión sobre la oscuridad, -y dificultad- aunque, ciertamente, más a propósito de la oscuridad conceptual que de la idiomática). Volviendo a las páginas del Capítulo I merecen especial ponderación las relativas a Espinosa Medrano, que plantea una muy aguda visión respecto del hipérbaton poético: "Medrano declara que el orden hiperbático constituye la norma" (p. 34) en poesía: es decir, percibe Medrano con claridad que la sintaxis poética

se rige por otras normas que la de la prosa o el lenguaje común. Una vez desdibujada la idea del "orden normal", también se desdibuja la norma de "claridad", y por ende el término "oscuridad" se vacía de significado (p. 35). A mi juicio estas afirmaciones de RP resultan bastante certeras si nos referimos sobre todo a la dimensión peyorativa del término "oscuridad". Apelando a la pragmática de la recepción del poema la "oscuridad" (llamósele dificultad si se prefiere) persiste. Lo cual, naturalmente, es un rasgo poético que resulta definitorio del poema, y no un defecto que se le pueda criticar. Nótese también que aun aceptando -lo que hay que aceptar sin discusión, me parece- que el orden de palabras poético sigue otras normas propias (aunque no las conozcamos demasiado bien) se puede distinguir el "exceso": la mayoría de los polemistas que intervienen en la batalla en torno a Góngora aceptan las transposiciones como naturales al orden poético, pero atacan el exceso. Sea como fuere, el objetivo que se persigue en este capítulo queda cumplido con detalle y autoridad. Todavía más valiosos me parecen los que constituyen la aportación más personal de RP a los estudios de Sor Juana, y que titula "Los cultismos en el Primero Sueño" (Cap. II) y "La Hipérbasis en el Primero Sueño" (Cap. III). Ha elegido la estudiosa como método de trabajo la meticolosidad académica, prefiriéndola al ensayismo de pretensiones más brillantes. Descripciones, cuantificaciones y estadísticas hacen la lectura de estos capítulos en ocasiones penosa, pero tienen la ventaja de ofrecer elementos firmes y útiles para posteriores aproximaciones al poema. Sin estos estudios básicos toda lucubración ensayística, por brillante que pudiera parecer, carecería de cimientos. Se trata, pues, de una opción, a mi juicio certera, y escogida con honradez intelectual que todo interesado en Sor Juana agradecerá a RPP.

El análisis del cultismo resulta especialmente interesante. Siempre se asoció el poema de Sor Juana a Góngora, como reza ya el subtítulo (no de mano de la monja) "imitando a Góngora". Significativamente, se revela en estas listas y estadísticas que, en buena parte, el uso sorjuanino del cultismo se separa del de don Luis. Recoge RPP 828 términos en su catálogo de cultismos del Sueño: casi 300 de ellos nunca fueron usados por Góngora (p. 45). (Es cierta la salvedad que hace RP respecto a la imperfección del Vocabulario de Góngora, de Alemany: sin ir más lejos tiara, que en p. 43 se da como vocablo ajeno a Góngora, lo usa don Luis en la I Soledad, v. 73, pero las conclusiones no creo que puedan variar mucho). Queda manifiesta también la vinculación directa con Herrera (más de 50 vocablos pasarían de Herrera a Sor Juana sin el intermedio de Góngora, p. 43). Diversas observaciones valiosas respecto de este vocabulario culto son las que afectan a campos semánticos peculiares y a ciertos tipos de cultismos (adjetivos latinizantes derivados de terminaciones -alis, -ales, participios adjetivales...) que divergen de Góngora. Abundan en el Sueño, términos de escolástica, cosmografía y geometría, música y medicina... La lista de vocablos añade datos igualmente valiosos sobre fechas de aceptación del vocablo, que permiten corregir diversas entradas de los diccionarios de Corominas. RPP concluye con la conveniencia de vincular el epíteto culto del Primero

Sueño "más con la corriente conceptista que con la gongorina" (cfr. c.e. p. 178). En el Capítulo dedicado al hipérbaton ofrece una enumeración exhaustiva de los trastocamientos que se efectúan en cada uno de los versos del poema, ordenados por categorías. Engloba en la noción de hipérbaton tanto las inversiones (anástrofes) como las separaciones (hipérbatos), al igual que la mayoría de los estudiosos, y como reclama el efecto estético, semejante en los dos fenómenos. Distingue: hipérbaton de los extremos, trenzados (con diferentes subclases: cfr. pp. 103 y ss.), hipérbaton vertical, en versos bímembres, hipérbaton regresivo (adelantamientos de diversos tipos de complementos), la mayoría descendientes de estructuras latinas. Me parece de especial importancia la observación respecto al valor expresivo del hipérbaton (pp. 109-110) donde se muestra con ejemplos significativos la utilización de este recurso en las distintas secciones del poema, según lo exige la semántica: pasajes donde se describe la confusión y el naufragio del alma, por ejemplo, se organizan con gran complejidad sintáctica, que opera como reflejo del motivo temático. La clasificación de los casos presentes en el poema y el catálogo de todos ellos (pp. 113-175) completan esta sección del estudio, al que se añade la bibliografía usual, muy completa hasta la fecha de publicación del libro.

Cierto que, como señala la propia RPP (p. 112) "un acercamiento riguroso y exhaustivo al estudio del hipérbaton en la poesía no se podrá realizar mientras no se supla la ya mencionada carencia de sólidos trabajos teóricos sobre el orden de las palabras en español", pero podremos también preguntarnos ¿cómo serán posibles trabajos teóricos sobre el orden de palabras, y sobre todo, acerca del orden de palabras en la poesía -que, no lo olvidemos observa una sintaxis peculiar- sin la ayuda de análisis y catálogos tan completos e inteligentes como este dedicado a Sor Juana?

En este círculo de ayudas mutuas el trabajo de RPP es, en la práctica y en el horizonte de nuestras necesidades -de lectores y de críticos- un apreciable estímulo y base sólida.

IGNACIO ARELLANO

FRANCISCO DE QUEVEDO, Sátiras lingüísticas y literarias (en prosa). Edición de Celsa C. García Valdés. Colección Temas de España. Taurus. Madrid, 1986.

Celsa C. García Valdés, buena conocedora de la literatura barroca, como había ya acreditado en sus trabajos sobre el teatro de la época, ha reunido en esta edición seis escritos satíricos de Quevedo, que tienen en común su preocupación lingüística y literaria y su carácter de textos en prosa, con el añadido de alguna mínima coda en verso (como la famosa "Aguja de navegar cultos", epílogo del Libro de todas las cosas).

A lo cuidado de la edición se suma un voluminoso capítulo de notas, la mayoría orientadas por la misma preocupación lingüística que informa los textos; una relación de ediciones anteriores y bibliografía, así como una documentación detallada que recoge las fuentes, las fechas y circunstancias y un amplio resumen de las opiniones críticas sobre la sátira quevedesca.

Según las poéticas del Siglo de Oro, la sátira debía proponer al tiempo la corrección de los vicios y el entretenimiento, esta doble vertiente ha dividido a los críticos que ponen de relieve, según los casos, el predominio de uno u otro extremo en Quevedo. Después de reseñar este debate, la profesora García Valdés entiende que las sátiras de Quevedo, inscritas en el cultivo de un fondo general de temas populares o fijados literariamente, podrían clasificarse de acuerdo con criterios de lenguaje que coinciden con otros cronológicos.

En las sátiras más juveniles dominan el juego ingenioso con las palabras y la brevedad esquemática. Más tardíamente destacan la descripción grotesca, las metáforas conceptistas y el poder expresivo del léxico. Sin embargo, esta distinción de épocas es también difícil y hay rasgos comunes a ambas, que serían los más característicos del autor; así, el uso de la hipérbole y la concentración textual.

Pese a ser los seis textos aquí reunidos obras de circunstancias y separados por tiempos y motivaciones dispares, hay criterios que favorecen su estudio en conjunto.

En primer lugar, por supuesto, la temática que da título a esta edición. En el Libro de todas las cosas hace Quevedo una síntesis de todos los contenidos que satiriza en los diversos textos y muestra con claridad el motivo central: el enorme poder de engaño que tiene la lengua, para lo cual el equívoco y el chiste le sirven como mejor instrumento.

La crítica de Quevedo se dirige en dos vertientes aparentemente opuestas: contra lo más culto, el gongorismo; contra lo más popular, los vulgarismos y los refranes. Las frases hechas y las figuras literarias excesivas, las muletillas y los neologismos, las incorrecciones y los tópicos post-petrarquistas tienen en común, para él, una falla única: suponen la estereotipación del lenguaje, la repetición mecánica de términos y fórmulas lingüísticos; la palabra en

ambos casos está muerta. Quizá para Quevedo en el fondo no hay sólo un atentado estético contra la voluntad de estilo, sino que ve en el vicio lingüístico el reflejo de un vicio nacional: la inercia.

La técnica habitual es muy sencilla, consiste en una enumeración caótica que presenta los usos criticados en forma paródica. Pero, más allá, la parodia es el modo articulador de los textos en su conjunto; así estos se acogen a un modelo que es conocido por el lector de la época, aprovechándolo como cobijo y, al tiempo, subvirtiéndolo. Por ejemplo, las "Premáticas", en las que se imita y ridiculiza el estilo de las ordenanzas administrativas. O también las misceláneas, colecciones varias de voluntad enciclopédica que, entre otros, usaron los erasmistas como vehículo de divulgación cultural y que Quevedo detesta; en sus manos, este modelo se convierte en una sucesión de chistes y sarcasmos que anticipan jugosas vetas del humor actual: el ingenio lingüístico o la crítica indiscriminada, fustigadora tanto de la superstición como de la medicina o de las lenguas extranjeras. Las misceláneas de Quevedo constituyen verdaderos diccionarios invertidos: "disparatio como diccionario", dice él.

Y, curiosamente, gracias a su sátira muchos de los usos condenados accedieron al Diccionario de Autoridades, que cita a Quevedo como fuente. También, en este capítulo de paradojas, el Para todos de Pérez de Montalbán se convirtió en un éxito de ventas, merced a la terrible diatriba que la Perinola de Quevedo contiene contra él, pese a que ésta sólo llegó a circular en copias manuscritas.

Junto al balance sobrio, aporta la profesora García Valdés criterios que supondrían la apertura de otros caminos de investigación. Citemos dos ejemplos: la propuesta de doble lectura del Cuento de cuentos, firmemente apoyada en las notas sobre el uso continuo de significados dobles que llevarían a sobreentender una fábula obscena; la crítica que hace Quevedo al título del Para todos -"Libro que es para todos guárdale, que el autor, sea quien fuere, confiesa que es obra vulgar y bazofia"- que, como todo en las sátiras, debería contribuir a situar mejor la obra de Quevedo en la historia de la literatura española y a demoler tópicos sobre la dialéctica mayoría/minoría entre los poetas del siglo XVII.

MIGUEL CASADO

CUATRO LIBROS DE Y SOBRE BORGES

El 16 de junio de 1986, en la ciudad de Ginebra, moría uno de los más ilustres escritores hispanoamericanos de nuestro siglo, Jorge Luis Borges. Un indicio del valor de su obra lo constituye la enorme bibliografía crítica que ha suscitado. Los cuatro libros que reseño aquí representan cuatro formas distintas de esa labor: una antología comentada, una edición de textos borgianos que nunca habían sido recogidos en volumen, una monografía y, finalmente, una muestra del género que más ha contribuido a popularizar la obra y la personalidad del escritor: la entrevista.

I

BORGES, Jorge Luis, Ficcionario. Una antología de sus textos. Edición, introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal. México, Fondo de Cultura Económica, 1985, 483 pp.

El presente volumen es la versión en español de una antología de textos borgianos seleccionados por Alastair Reid y Rodríguez Monegal y publicada en inglés (Nueva York, 1981). R.M. afirma (p. 474) que este Ficcionario puede considerarse como un complemento de sus dos libros anteriores dedicados a estudiar la obra y la personalidad del escritor argentino, Borges por él mismo y Jorge Luis Borges. Una biografía literaria. La antología, por tanto, tiene un doble interés: por un lado, nos ofrece un perfil preciso y detallado de la obra borgiana; por otro, revela la interpretación personal de uno de sus mejores conocedores, fallecido inesperadamente a finales de 1985.

En la introducción el profesor uruguayo pone de relieve algunos rasgos esenciales de la obra literaria de B.: la ruptura de los géneros tradicionales, el doble discurso textual -el texto reflexiona sobre sí mismo y obliga al lector a colaborar con el autor-, la lectura trágica del mundo (siempre a través de la ironía y la parodia, a diferencia de la mayoría de los existencialistas) y la impecable y elegante sintaxis narrativa. El criterio que guía a R.M. en la selección de los textos es el de abarcar toda la producción borgiana, prestando una especial atención a aquellos textos olvidados o no recogidos en libro.

Las tres primeras "partes" constituyen el núcleo de la antología, organizada de acuerdo con un criterio esencialmente biográfico, es decir, atendiendo al desarrollo de la obra del escritor y en relación con los acontecimientos más importantes de su vida. La primera parte -"El escritor"-abarca desde los primeros poemas juveniles hasta 1955, año en que el progresivo deterioro de su vista forzó a B. a dejar de leer y escribir. Este capítulo inicial comprende dos apartados. El primero de ellos, "La palabra del joven poeta", recoge los poemas iniciales de un muchacho educado en Suiza y España y que al volver a su Buenos Aires natal intenta captar la esencia de la ciudad. El segundo apartado, "Re-

descubrimiento de la ficción" es, con mucho, el más largo de la antología, pues incluye los textos más importantes del escritor. R.M. dibuja con rápidas pinceladas, ilustradas, a continuación, por los textos antologados, el camino recorrido por B. -Evaristo Carriego, Historia universal de la infamia, Discusión, Historia de la eternidad, las colaboraciones en El Hogar- hasta llegar a sus obras maestras: los relatos de Ficciones y El Aleph y los ensayos de Otras inquisiciones. El antólogo subraya la importancia de la actividad de Borges como reseñista y el abandono -no total- de la producción poética en favor de la narrativa.

La segunda parte, "El dictador" incluye textos publicados a partir de 1955 y hasta 1964. El título un poco sorprendente de este capítulo alude al proceso de composición que B. tuvo que desarrollar al perder la vista: memorizar los textos y dictarlos. Esta limitación explica la vuelta a la poesía, más fácil de recordar gracias al ritmo y la rima. Sin embargo, el poeta no es el mismo de sus años juveniles; como advierte R.M., su dicción es casi clásica y, aunque recupera los temas de sus cuentos y ensayos, el tono es más informal, casi casual, y la tensión estilística se atenúa.

En el prólogo a la tercera parte, "Breve retorno al realismo", el profesor analiza el realismo sui generis de Borges, representado por los cuentos de El informe de Brodie, libro con el que el escritor se incorpora de nuevo al género narrativo. Los textos incluidos en este apartado pertenecen al período comprendido entre 1966 y 1977, durante el cual Borges vuelve al terreno de la ficción fantástica -El libro de arena- y renueva con vigor su producción poética: Elogio de la sombra, El oro de los tigres, La rosa profunda, Historia de la noche-.

La cuarta parte de este volumen comprende una interesante cronología, una bibliografía primaria (muy completa y precisa, aunque sólo abarca los libros publicados, sin tener en cuenta los textos no recogidos en volumen) y secundaria (que se limita voluntariamente a los libros y monografías sobre B.), una filmografía y, por último, unas páginas con notas que explican e ilustran los textos incluidos en la antología. Esta última sección constituye uno de sus méritos indiscutibles; junto a las explicaciones eruditas y los breves juicios críticos se encuentran muchos y muy valiosos datos acerca del modo en que Borges componía sus textos, anécdotas biográficas e inteligentes comentarios que relacionan los textos entre sí y ponen de relieve el perfil literario y humano del escritor.

La copiosa antología compilada por R.M. (118 textos, más los prólogos y la cuarta parte) merece todos los elogios. Indudablemente, la devoción del crítico hacia B. es evidente -por ejemplo, en la reivindicación de la figura pública del escritor, tachado frecuentemente de reaccionario-, pero ello no significa en modo alguno falta de equilibrio o papanatismo intelectual. Por otra parte, el antólogo tiene el mérito de haber incluido muchos textos olvidados, sólo accesibles hasta ahora en revistas y periódicos. Lástima que esta labor bibliográfica, continuada por R.M. en la preparación de los

Textos cautivos y tan necesaria para el cabal conocimiento de la obra borgiana, se viera interrumpida por el fallecimiento del profesor uruguayo. En todo caso, nos queda esta antología como prueba final de su rigor y dedicación.

II

BORGES, Jorge Luis, Textos cautivos. Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939). Edición de Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal. Barcelona, Tusquets Editores, 1986, 345 pp.

Los textos recogidos en este volumen son el resultado de las colaboraciones quincenales de B. en El Hogar, una revista ilustrada bonaerense dirigida a un público mayoritariamente femenino y que trataba de dar cierto tono cultural a sus páginas. A lo largo de más de dos años y medio -desde octubre de 1936 a junio de 1939- B. compuso, para la acción titulada "Libros y autores extranjeros. Guía de lecturas", un buen número de reseñas, "biografías sintéticas" de escritores y breves noticias sobre la vida literaria. Hasta la fecha, muy pocos de estos textos habían visto la luz fuera de las páginas de El Hogar, por lo cual permanecían prácticamente desconocidos. La edición preparada por S.-G. (discípulo y continuador de los trabajos de R.M., acaso el más autorizado crítico de la obra borgiana) viene, por tanto, a llenar un hueco en la bibliografía de B., y ello es especialmente importante porque contribuye al conocimiento de su personalidad literaria durante los años en que ésta se consolida definitivamente (a partir de 1939 se desarrolla la parte más valiosa de su obra: los cuentos de Ficciones y El Aleph).

Los textos vienen precedidos por un prólogo en el que S.-G. evoca su amistad con R.M. y por una introducción del editor que detalla las etapas de la colaboración borgiana en El Hogar y analiza brevemente su sentido. S.G. destaca la labor de lectura de B., auténtica recreación de textos ajenos, y la importancia que concede el autor al rigor y la precisión formal. También se incluye, al final del libro, un breve índice temático -en realidad, onomástico- que comprende los autores y las obras comentadas por el escritor.

La parte correspondiente a los textos de B. va colocada bajo el título, un tanto equívoco, de "Antología". ¿Significa este epígrafe que no se han incluido todas las colaboraciones y que ha habido, por tanto, una selección de las mismas? En ningún momento hay indicación de tal proceder, lo cual, como ya he dicho, resulta equívoco y molesto. En todo caso, el volumen incluye, entre "ensayos", "biografías sintéticas", "reseñas" y breves noticias "de la vida literaria" doscientos ocho textos de indudable interés. A través de estas colaboraciones es perceptible la inagotable curiosidad intelectual de Borges, que no sólo atiende a su ya conocida preferencia por las literaturas inglesa y norteamericana y, en menor medida, francesa y alemana, sino a expresiones literarias más exóticas, como las de China y la India. Son también frecuentes las reseñas de libros de crítica literaria,

historia y filosofía, así como biografías. Llama la atención la escasez de referencias a escritores españoles o hispanoamericanos; sólo las figuras de Unamuno, Jorge Santayana, Raimundo Lulio y Jorge Isaacs merecen cierta consideración; por otro lado, B. muestra en estos textos cierta reticencia hacia la obra cervantina.

Es difícil señalar, en el corto espacio de una reseña, los aspectos más destacados de las colaboraciones borgianas. Hay que destacar, en primer lugar, la perspicacia crítica del escritor argentino, que descubre para sus compatriotas los méritos de autores contemporáneos como Faulkner, Virginia Woolf, Huxley, Graham Greene o T.S. Eliot, con posterioridad universalmente reconocidos. Por otra parte, los comentarios de B. dibujan con precisión sus gustos personales y convicciones estéticas. Se pone así de relieve su afición a la literatura policial -hay reseñas y comentarios de libros de Ellery Queen, Eden Philpotts, S.S. Van Dine, John Dickson Carr, Michael Innes, Chesterton, Dorothy Sayers, Simenon y un largo etcétera-, a la que exige rigor narrativo y profundización psicológica, y su también conocida preferencia por la literatura de imaginación, la narrativa fantástica y de ciencia ficción (referencias a Karel Capek, Lord Dunsany, Kafka, Olaf Stapledon, C.S. Lewis, H.G. Wells, Arthur Machen, etc.).

Los textos reunidos en este volumen ofrecen asimismo una muestra del B. que aparecerá algún tiempo después en las páginas de Ficciones, El Aleph u Otras inquisiciones. Reconocemos párrafos e ideas de cuentos como "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El jardín de senderos que se bifurcan", "La lotería en Babilonia", "La biblioteca de Babel" y de ensayos como "Avatares de la tortuga", "Kafka y sus precursores", "La flor de Coleridge", "El idioma analítico de John Wilkins", "Nathaniel Hawthorne" o "Magias parciales del Quijote". No menos interesante es comprobar la postura inequívocamente democrática del escritor argentino durante estos años de ascenso de los totalitarismos europeos y argentinos, y su insistencia en la condena del militarismo, perceptible en sus reseñas y comentarios de varias novelas antibelicistas. Por último, hay que referirse al estilo inconfundiblemente borgiano de estas páginas, a su precisión, lucidez y concisión y, sobre todo, a la ironía del escritor, recurso que a lo largo de sus críticas adquiere muy diversos matices, desde un humor sutil al más acerado de los sarcasmos.

III

AIZENBERG, Edna, El tejedor del Aleph. Biblia, Kábala y judaísmo en Borges. Madrid, Altalena, 1986, 153 pp.

El libro de la profesora A. publicado originalmente en inglés (The Aleph Weaver. Biblical, Kabbalistic and Judaic Elements in Borges, Potomac, Maryland, Scripta Humanística, 1984), es hasta la fecha el estudio más completo acerca de la relación del escritor argentino y de su obra con la cultura judaica. A., a diferencia de la mayoría de autores que

habían abordado el tema -Sosnowski, Alazraki, Barnatán, etc.-, no sólo se ocupa del interés de B. por la cábala, sino que, tal como afirma en la introducción, se propone estudiar las circunstancias personales, históricas y culturales que determinaron el acercamiento del autor a lo hebreo y analizar cómo utiliza determinados mitos y técnicas literarias de origen judaico.

La primera parte del libro comprende siete breves capítulos en los que A. analiza las circunstancias que llevaron a Borges a interesarse por lo judío. En primer lugar la autora destaca la importancia del código cultural transmitido a B. por su padre y por su abuela paterna; según A., el escritor identificó siempre las actitudes de heterodoxia, cosmopolitismo y cultivo del intelecto -representadas por su padre- con lo judío; por otro lado, el bilingüismo y el culto de la Biblia, heredados de su abuela inglesa, son rasgos asociados por B. a la cultura hebrea. El proceso de acercamiento a dicha cultura comienza realmente en la juventud del escritor. Sus hitos principales son, tal como expone A., la estancia de B. en Ginebra, ciudad en la que trabó amistad con dos muchachos judíos (Simón Jichlinski y Maurice Abramowicz) y donde leyó textos de muchos autores que para él encarnaban el espíritu hebreo (Kafka, Heine, Meyrink, los expresionistas alemanes, etc.) y, por otra parte, la relación que estableció, durante el tiempo en que residió en España, con Rafael Cansinos-Asséns, a quien reconoció como maestro y cuyas ideas sobre la cultura hebrea -cosmopolitismo, enfrentamiento a lo establecido, liberación respecto a las formas tradicionales y canónicas- adoptó. A continuación, A. detalla, con profusión de datos, la posición del autor con respecto al judaísmo durante los años que siguieron a su regreso a la Argentina. Frente a la oleada nacionalista y xenófoba que invadió su país desde los años veinte, B. afirmó los valores de la cultura hebrea; esta misma actitud la sostuvo valientemente en las décadas posteriores, durante las cuales gran parte de la sociedad argentina se dejó influir por posturas antisemitas, favorecidas, en primer lugar, por el ascenso del nazismo alemán y, más tarde, por el régimen peronista. En los artículos y conferencias que B. escribe por estas fechas destaca la actitud universalista y cosmopolita de la cultura hebrea y proclama la necesidad de que los intelectuales argentinos adopten una posición similar, superando así los estrechos límites impuestos por una temática nacionalista. El último eslabón de la cadena que une a B. con la cultura hebrea es, según la profesora A. el contacto directo del escritor con la realidad viva del Estado de Israel. A pesar de que B. se opuso siempre al sionismo, pues, en su opinión, despojaba a los judíos de los rasgos más sobresalientes de su cultura (internacionalismo, pluralismo lingüístico, preeminencia intelectual) al fomentar en ellos el nacionalismo, sus visitas a Israel en 1969 y 1971 fueron, en palabras de A., "la culminación de toda una vida de fascinación por la herencia del judaísmo" (p. 68).

En la segunda parte del volumen la autora estudia la contribución del judaísmo a la estética borgiana. En primer lugar, analiza la influencia de la Biblia, libro que el escritor frecuentó ya desde su infancia. Según A., la idea de

la inspiración verbal de las Escrituras se corresponde con la concepción borgiana de la literatura. El autor sagrado es un amanuense, un transmisor; la misma función es la que debe desempeñar el escritor, en opinión de B.: no tanto inventar como reescribir, reelaborar. De este modo, destierra el concepto romántico e individualista de la creación literaria y apoyándose en los clásicos y en la Biblia elabora una estética de la impersonalidad por la cual atenúa el psicologismo y la subjetividad, subraya la unidad esencial de la literatura y lleva a cabo un arte no mimético que destaca la independencia del texto frente a la realidad, convirtiéndolo en un universo propio constituido por símbolos, arquetipos y abstracciones. Otros dos aspectos esenciales de la estética de B. proceden, según la autora, de la Biblia. A. descubre en el Libro de Job el origen de una actitud y una poética muy comunes tanto en la literatura fantástica como en la propia obra del escritor: la expresión del enigma de la existencia y de la inescrutabilidad del universo a través de símbolos enigmáticos. Por otro lado, señala que el razonamiento metafórico característico del libro bíblico es también un rasgo esencial de la literatura borgiana, en la cual las grandes ideas son tratadas como creaciones imaginativas.

El segundo aspecto de la influencia judaica en la estética de B. es la Kábala. Los místicos cabalistas han influido en unos de los rasgos más sobresalientes de la obra borgiana, la idea de que sólo a través de una estructura simbólica es posible acceder a la verdad. B., al igual que los cabalistas, crea un corpus symbolicum mediante el cual explora los grandes temas filosóficos e incorpora al lector a ese proceso estético de desciframiento y búsqueda del sentido que todo símbolo propone. Además de este común diseño simbólico B. comparte con los místicos judíos otras ideas y actitudes estéticas: el culto de los libros, la fe en la escritura como instrumento capaz de conferir estructura y sentido al caos del universo y la idea de un Libro Absoluto, es decir, un texto pleno de significados, donde nada es azaroso o carece de sentido. A. sostiene que el Zohar, libro cabalístico del rabino español Moisés de León, es un precursor de la "técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas", tan frecuentemente empleada por el narrador argentino. El sentido de dicha técnica en el Zohar y en la obra borgiana es el mismo, destacar lo ilusorio e inestable de toda realidad. En ambos autores se percibe también el propósito común de integrarse en una tradición establecida y al mismo tiempo renovarla mediante una escritura "transgresiva" y "revisionista".

El último capítulo de esta segunda parte lo dedica A. al análisis de tres metáforas o arquetipos judíos frecuentes en la obra borgiana. En primer lugar, el relato bíblico de Caín y Abel, un episodio que B. relaciona con la violenta historia de su país y con dos de sus símbolos, el gaucho y el compadrito. Junto a la interpretación ortodoxa de la historia bíblica -un símbolo de la violencia que amenaza con destruir al ser humano- hay en los textos del escritor una lectura heterodoxa que identifica al asesinato y la víctima hasta el punto de que sus diferencias acaban por desaparecer.

El segundo arquetipo estudiado por la autora es la figura del judío intelectual. En algunos de sus relatos más famosos -"El milagro secreto", "Deutsches Requiem"- B. hace de esta figura un símbolo de la cultura occidental, la encarnación del intelecto que se impone a la barbarie homicida. También el protagonista de otro cuento muy conocido -Erik Lönnrot, en "La muerte y la brújula"- encarna, según A. un homenaje al intelectual judío, identificado en este caso por la autora con el filósofo Baruch Spinoza y empeñado aquí en desentrañar el sentido de un universo que finalmente resulta caótico e incomprensible. Por último, A. pasa revista a la posición de B. acerca de la figura del "gaucho argentino" (personaje literario inventado por Alberto Gerchunoff, emigrante ruso-judío afincado en Argentina) y explica las razones que mueven al escritor a rechazarla: B. niega que históricamente existieran tales personajes y juzga incompatible el carácter universalista del judío con el mito nacionalista representado por el gaucho argentino.

El libro de A. es, sin duda alguna, la aportación más rigurosa al conocimiento de las relaciones existentes entre la obra del gran escritor argentino y la cultura judía. El análisis biográfico y sociohistórico de la primera parte merece ser elogiado, aunque tal vez habría que recordarle a la autora que las posiciones políticas de B. no siempre han sido tan irreprochablemente democráticas como en los difíciles días en que se enfrentó al peronismo debido al carácter fascista y antisemita de éste. Creo que este reproche se justifica si tenemos en cuenta que a lo largo de esta primera parte se trasluce una postura ideológica que parece identificar las actitudes pro-judías con la fe democrática, lo cual es, cuando menos, opinable.

El análisis de las aportaciones de la cultura hebrea a la estética de B. resulta de gran interés y en algunos aspectos -por ejemplo, la influencia de la Biblia y, en particular, del Libro de Job- muy valioso. Sin embargo, creo que esta segunda parte, en su afán por acercarse a la relación entre la obra borgiana y la cultura judía, provoca un cierto desenfoque de aquélla. Sólo un dato a este respecto: ¿es realmente el Zohar el precursor de la "técnica del anacronis mo deliberado y de las atribuciones erróneas"? En mi opinión, tal influencia sólo puede considerarse de manera muy relativa, ya que dicha técnica aparece en todas las épocas y en todas las literaturas y particularmente en la literatura fantástica, tan leída y apreciada por B. La autora afirma que el escritor no conoció este texto cabalístico directamente, sino a través de Gershom Scholem, un especialista en la materia, y de su libro Major Trends in Jewish Mysticism, lo cual resta importancia, creo yo, a la influencia del texto cabalístico. En todo caso, es preciso admitir que este defecto de desenfoque es, con frecuencia, inevitable en una monografía, debido, precisamente, al estrecho campo de visión elegido por el investigador. Estos mínimos reproches no deben entorpecer la correcta valoración de un estudio inteligente, muy bien documentado y ciertamente muy atractivo, como el que nos ha brindado.

IV

ALIFANO, Roberto, Conversaciones con Borges, Madrid, Editorial Debate, 1986, 250 pp.

Desde el momento en que la obra literaria de B. comenzó a ser conocida por un público numeroso en Europa y las dos Américas (a raíz de la concesión del Premio Formentor, en 1961), el escritor argentino ha sido objeto de un seguimiento periodístico realmente inusitado. El fruto de esta actividad es un amplísimo conjunto de entrevistas y conversaciones que no ha dejado de incrementarse hasta la fecha. A los nombres de Barnatán, Barnstone, Bracelli, Burgin, Carrizo, Charbonnier, Fernández Moreno, Di Giovanni, Guibert, Harss, Ibarra, Irby, Milleret, Montecchia, Victoria Ocampo, Rodríguez Monegal, Sorrentino, Vázquez (y la lista no pretende ser exhaustiva), hay que añadir ahora el de un nuevo entrevistador, Roberto Alifano, que transcribe, agrupándolas en treinta epígrafes de muy variado contenido, sus conversaciones con el escritor a lo largo de los últimos años.

En mi opinión, este volumen de entrevistas añade pocos datos valiosos para el conocimiento e interpretación de la obra borgiana. La mayoría de los juicios y experiencias personales del escritor nos eran ya conocidos por testimonios anteriores. Por otro lado, las reflexiones o referencias del autor respecto a sus propios textos son bastante más escasos de lo que sería de desear. La mayor parte de las entrevistas exponen las opiniones de B. sobre diversos escritores: Poe, Chesterton, Evaristo Carriego, Quevedo, Lugones, Cervantes y el Quijote, Kipling, los poetas gauchescos -especialmente José Hernández-, Virgilio, Joyce, Carlos Mastronardi, Alfonso Reyes, Wilde, Almafuerter, Gustav Meyrink, Arturo Capdevila, Kafka. Hay también referencias a algunos temas, motivos y símbolos que aparecen con frecuencia en sus obras: los enigmas policiales, los compadritos, el gaucho, las enciclopedias, el tango y la milonga, la cábala, los tigres, los laberintos, el budismo, la preocupación metafísica por el tiempo, etc. El credo estético del escritor se muestra, sobre todo, en sus declaraciones acerca del sentimiento de lo poético, el culto de los libros o la labor de traducción. No faltan en el volumen los recuerdos de la infancia y juventud, las evocaciones de amigos y las anécdotas personales, así como juicios sobre acontecimientos de la reciente historia argentina (el terrorismo, los desaparecidos, la Guerra de las Malvinas) y los inevitables alegatos borgianos contra los nacionalismos y el creciente poder del estado.

El tono general del libro es quizá más apagado, menos brillante que el de otras entrevistas anteriores. B., con más de ochenta años a sus espaldas, se muestra menos arbitrario y provocador que en el pasado, pero al mismo tiempo alegre y feliz, todavía capaz de entusiasmarse ante la belleza y lleno de proyectos. Esta imagen de un escritor lúcido e inteligente que no se resigna a la inactividad de la vejez y que nos ilustra con la sabiduría de toda una vida dedicada a la literatura es, seguramente, el mayor atractivo de las conversaciones entre A. y J.L. B.

EDUARDO M. LAREQUI GARCIA

RICO, Lolo, Castillos de arena. Ensayo sobre literatura infantil, Madrid, Alhambra, 1986, 77 pp.

Bajo un título restrictivo nos encontramos con un volumen que trata, además, otros aspectos incidentes en el mundo infantil y juvenil, de manera que podemos dividirlo en dos bloques fundamentales. El primero de ellos, dedicado a la literatura infantil, consta de cuatro capítulos ("La infancia como perversión", "Literatura infantil", "Libros para niños", "Pequeños libros para pequeños príncipes"); el segundo, formado por un "Apéndice", se ocupa especialmente de la relación entre los niños y la televisión, el teatro, música y cine. Concluye con un "Epílogo" de la autora.

La experiencia profesional de LR, relacionada con el mundo infantil y juvenil, (escritora de libros para niños, directora de un programa juvenil de televisión, etc.) avala este breve ensayo de páginas "quizá pesimistas" (p.78) en el que la misma introducción presenta una postura que le lleva a "renegar de la literatura infantil, incluidos mis libros, y también del cine y de la televisión, de la música y del teatro infantiles" (p. IX). Esta actitud parte en principio de estar en contra del concepto de "educación" imperante, porque lleva a la prolongación de la niñez mediante la creación de un mundo de entretenimientos, televisión, cine, teatro, literatura, etc., que reciben el calificativo de "infantil" (¿infantil como creado por niños o para niños? o ¿infantil como pequeño? se pregunta LR). "Educar", para la autora, "en su aspecto más amplio sería conducir al término de la infancia lo más pronto posible" (p.2).

En "La infancia como perversión", desmitificando la tradicional inocencia infantil, afirma cómo esa perversión, elemento básico del comportamiento infantil, continúa en la juventud, que por la educación recibida no ha dejado de ser niña, y llega, incluso, a la madurez: "es el empecinamiento en la infancia, su no abandono, lo que hace que el ser adulto se pervierta. Más exactamente, la infancia prolongada en sí misma es una perversión" (p.1).

Comienza el segundo capítulo, "Literatura infantil", cuestionando el calificativo "infantil" añadido a la literatura, porque los libros infantiles o son literatura y sobra todo lo demás o son infantiles y no hay que preguntarnos si son verdaderamente literatura, e indica como función primordial de los libros infantiles la de distraer o aficionar a la verdadera literatura. Paradójicamente en ningún momento, salvo excepciones, se ha escrito para los niños: casi todas las obras maestras de la literatura infantil y juvenil están escritas para los adultos y han sido adaptadas posteriormente de forma lamentable por la nueva censura de la pedagogía que rechaza los cuentos de hadas por temor de que asusten a los niños, mientras aceptamos la violencia del cine americano. Hoy día el escritor "infantil" tampoco escribe para los niños sino para las personas mayores (maestros, padres, editor) que son las que proponen y seleccionan los libros, dado que los niños, en

general, ni siquiera los solicitan: los posibles lectores están dejando de leer, no porque no interesen los libros sino porque los propuestos no son los adecuados: "nos esforzamos en que parezcan importantes y repletos de contenidos y para conseguirlo recurrimos a la moraleja o a la fácil pedagogía" (p.11).

Seguidamente se ocupa de cómo se hace un libro infantil, basándose en su experiencia editorial. Efectivamente, el panorama es desolador. Destaquemos la malparada figura del editor, el carácter pedagógico-didáctico con la finalidad de vender libros a los padres, que son los verdaderos receptores, el "merchandising" y "marketing", por el que los cuentos tradicionales no se editan según sus valores propios sino porque son los que conocen y, por tanto, compran los padres y finalmente la manipulación de los textos: "Por una parte, se dice que la literatura infantil es, en efecto, literatura y es más difícil que la otra literatura y, como mínimo, igualmente importante y, por otra, se cambia, modifica y manipula sin ningún género de consideración. ¿A qué conclusión se puede llegar? ¿Con qué derecho corrige la literatura quien ni siquiera es literato o, si lo es, por qué no la respeta? ¿Qué concepto se tiene de la creación literaria? Nada que objetar si no se trata de literatura; pero entonces ¿por qué se magnifica?" (p. 17).

Analiza a continuación estos libros desde el punto de vista literario, tomando como ejemplo algunos breves cuentos infantiles actuales, y la conclusión a la que llega es su carencia de estilo "ya que difícilmente resisten otro análisis que el de los contenidos" (p. 16). Por tanto, si no aplicamos el término "infantil" al edificio donde viven los niños ni "arquitectura" a los castillos de arena que construyen por juego y diversión, por qué, se pregunta LR, calificar de "infantil" a la literatura. La diferencia entre literatura y libros infantiles estribaría en el grado de sofisticación lingüística, en la forma de manejar el plano de connotación y de sugerencia de las palabras, pero como para un niño cada palabra es lo que esta designa, su sonido y poco más, la literatura no sería adecuada por inasequible para el niño y los libros que se realizan para él no podrían considerarse literatura, ya que "es prácticamente imposible hacer literatura infantil por la esencial contradicción que existe entre la literatura y el niño" (p. 24). Sería, por tanto, más exacto que hablar de literatura, pensar que se escriben o cuentan historias para niños. Si no cabe hablar de un arte para niños, porque este no debe adaptarse a las insuficiencias de los receptores, sino que son estos quienes deben acercarse a él e ir capacitándose para captarlo, ¿por qué tiene que ser la literatura una excepción? Finaliza haciendo referencia a la relación existente entre la infancia y la cultura popular. El paralelismo que mantenían ha desaparecido hoy casi en su totalidad por la televisión, radio, etc., a la par que el sentido mágico o mítico "se pierde en la era de la ciencia, de las respuestas claras y concretas, de la razón y, sobre todo, de la tecnología" (p. 25). Para suplir el vacío actual de la cultura popular se recurre a la literatura infantil, caracterizada por el símbolo o alegoría fácil que pretende reemplazar al mito dando sensación de contenido profundo que el relato no tiene realmente,

y así la trivialización de la cultura, característica de nuestra época, supone un entorpecimiento del proceso intelectual, porque aprender es difícil, cuesta un gran esfuerzo y el no entender supone la mejor motivación para crecer: "Dejarle leer lo que no comprende del todo es permitirle intuir que hay algo más. A mi juicio, no es el mejor camino el de los libros infantiles" (p. 29).

En el tercer capítulo, "Libros para niños", analiza el material y las ilustraciones de los libros infantiles. En cuanto al material, LR señala que hoy para "familiarizar" a los pequeños con el libro existe gran diversidad de materiales y personalmente aboga por el misterio que tiene que suponer el libro: entre trivialización y fetichismo defiende este último. Insiste en que a los preescolares no les interesan los textos escritos para ellos y no porque no les gusten los cuentos sino porque gustan, precisamente, de aquellos que se narran en voz alta. En las ilustraciones predominan las formas monótonas y estereotipadas de manera que, al igual que los textos insulsos y sin interés desvían al niño de la literatura, estas, pobres y caricaturescas, le desvían del arte y de la realidad; como ejemplo aduce la presencia de adultos desvirtuados por su aspecto infantil. Para aprender a leer LR utilizaría "buena literatura, literatura con mayúsculas, aunque los niños no la aprehendieran en su totalidad, aunque la mayor parte de su contenido escapara a su comprensión, aunque desconocieran el sentido de la mayoría de las palabras" (p. 37), consciente de poder ser interpelada por la corriente defensora de la lectura comprensiva, pero sabedora también de que en el proceso lector se tarda en comprender lo que se lee, por lo que facilitar el proceso de aprendizaje es una falacia.

En "Pequeños libros para pequeños príncipes" analiza comparativamente El principito de Saint Exupéry y los cuentos de hadas.

Comienza el "Apéndice" hablando de la imagen en general, cuya importancia es evidente, pues puede sustituir a la palabra, y para un niño que no domina el lenguaje o no lo conoce, una imagen vale más que mil palabras desde el punto de vista de la información, no del arte. Por ello, dada su importancia, pide responsabilidad para proporcionar al niño imágenes que le permitan crear o recrear otras; imágenes, en definitiva, creadoras y de calidad, que en lugar de obstaculizar la creación de nuestras propias imágenes; nos las facilite. Respecto a la imagen en televisión, que trata en "El niño ante la televisión", parte muy razonablemente de la no cuestionabilidad de si los niños deben ver o no la televisión, porque esta forma parte, inevitablemente, de nuestra realidad; ahora bien, sí debemos y podemos influir en su dosificación y exigencia de calidad. Resalta la carencia de sentido crítico del niño ante la televisión, su fascinación por la imagen y su preferencia por los programas adultos, más interesados en distraer que en formar, contrariamente a lo que sucede en los infantiles. Con todo, los presupuestos pedagógicos, incluso didácticos, quedarían cubiertos si los planteamientos estéticos se cumplieran, ya que la formación

que el niño recibiera sería de suma importancia para su educación.

Bajo el título de "Subproductos de televisión" se ocupa del "merchandising" que se crea alrededor del mundo infantil y en el que televisión, gracias a su influencia, juega un papel primordial.

Seguidamente, en "Al otro lado de la frontera", centra su atención en los programas infantiles de televisión, que caracteriza por su convencionalismo, no solo en España sino en todo el mundo: "¿No sería más interesante enseñar a los niños a discernir lo bello de lo vulgar, lo interesante de lo insulso, y, en consecuencia, a enjuiciar, a criticar y a valorar por sí mismos de acuerdo con sus propios gustos y criterios?" (p. 59). La respuesta, para LR, está en el deseo de prolongar la niñez, hacer jóvenes niños y adultos niños de fácil manipulación. En los países del Este, que cuentan con más medios, que no tienen "merchandising" y sí más experiencia en cuanto a la forma, presentan el mismo defecto: un didactismo dirigido fundamentalmente a aspectos ideológicos y políticos. Su experiencia como directora de La bola de cristal (programa de T.V.E. que se emite los sábados por la mañana para niños y jóvenes) reclama programas recreativos adecuados, en los que temática y tratamiento sean interesantes para el niño, pero no por estar condicionados por ellos. La fórmula idónea que propone es hacer un producto para niños que no se dirija a ellos como únicos receptores; es decir, espacios infantiles por los intereses y horarios apropiados, no por programas menores, de poca calidad y mediocre realización, floja elección de temas, contenidos moralizantes o trasfondo pedagógico aburrido. Recuerda que los intereses de los niños son muy similares a los de los adultos y que lo que aburre a estos también aburre a los niños.

A continuación se ocupa del "Teatro y música" para niños y jóvenes. Caracteriza los programas dramáticos por su fácil simbología de cara a la moraleja, la carencia de interés argumental, su poca calidad y consistencia, y le sorprende cómo el éxito se mide en ellos por la participación cuando tuviera que ser el silencio y atención la mejor manifestación de interés. Observa también, tanto en el teatro como en los programas dramáticos de televisión, la misma falta de credibilidad, la misma falsedad, los mismos diálogos e interpretaciones afectadas, remedo del comportamiento adulto con los niños, carente de espontaneidad y lleno de tópicos: "Tal vez no haya posibilidad de entendimiento entre los adultos y los niños y no debemos intentar hacer nada creativo para ello, por cuanto que rara vez conseguimos otra cosa que satisfacernos a nosotros mismos" (p. 67). En cuanto a la música, las consideraciones y conclusiones de LR son similares. Se pregunta qué sentido tiene la creación de productos musicales dirigidos exclusivamente a los niños; en la respuesta aparece de nuevo una finalidad lucrativa. Descalifica las canciones para niños, interpretadas por niños o adultos amanerados que gesticulan infantilmente,

de manera que el niño ni puede proyectarse en los niños "porque nada hecho por gente menuda puede interesarles o convenirles" (p. 69) ni ver la madurez deseable porque "distorsionan el modelo de la persona mayor" (p. 70). Las canciones de hoy, melifluas y menos abiertas, retienen en una infancia floja y sin sentido para los niños frente al folklore antiguo, en donde casi siempre se habla de hombres y mujeres, amores y matrimonios, que inducen a ser mayor. Avala estas consideraciones con numerosos ejemplos. No se trata de volver al pasado sino de comprender y asimilar nuestra época, pero teniendo las ideas claras sobre qué debemos aceptar y rechazar: que el niño se aficiona a la música juvenil actual y se habitúa a escuchar música clásica, pero nada de música infantil, que no necesita.

Dedica el último capítulo al cine, que sí ha visto un gran mercado en los niños si se les ofrece productos que interesan al espectador adulto, es decir, con la violencia precisa, algo de erotismo, héroes buenos y malos, aventura, algo de magia, etc. Las superproducciones norteamericanas, sustitutas de las películas tradicionales, han conseguido interesar a todos, si bien técnica no equivale a calidad. Analiza con más detalle el cine de Spielberg, que concede, según LR, un falso protagonismo al niño, que lo acerca al mundo adulto. La meta del triunfo, que en los cuentos tradicionales se basaba en la superación de una prueba, llega, en estas películas, por un factor ajeno que soluciona el conflicto, por lo desmesurado no real, repone el orden establecido y la rutina cotidiana, solo momentáneamente alterada. Otra de las características es su realismo feroz, por el que la realidad adquiere un tono de ficción, inmunizándonos contra la violencia real, que deja de afectarnos: "No es de extrañar que los jóvenes se inhiban de la realidad refugiándose en los auriculares para escapar de la vida y los problemas" (p. 77).

Finaliza con un epílogo del que extraemos las siguientes palabras: "Los niños, hoy en día, no necesitan artículos especialmente creados para ellos, que, por otra parte, quizá no han necesitado nunca" (p. 78).

BLANCA OTEIZA

María Teresa ECHENIQUE ELIZONDO, Historia Lingüística vasco-románica, Madrid, Colección filológica Paraninfo, 1987, 2ª Ed.

No es frecuente encontrar obras de calidad sobre el vasco, motivo que hace especialmente destacable esta historia externa de la lengua vasca en su reducto -más o menos amplio- del Pirineo occidental, en la que se atiende especialmente a sus relaciones con el latín y las lenguas romances. La obra está dividida en dos grandes apartados: PRAEROMÁNICA y VASCOROMÁNICA.

En primer término, la autora nos presenta al vasco como una lengua genéticamente aislada, lo cual no impide establecer una relación tipológica con las familias extrapeninsulares bereber y camítica. De la aplicación de dos métodos, el léxico-estadístico y la tipología lingüística, concluye que, dado que existen semejanzas más que casuales entre el vasco y dichas familias, puede suponerse que el origen del euskera tuvo lugar aproximadamente en la zona en que hoy se localiza.

El proceso histórico se inicia con una visión del panorama lingüístico peninsular anterior a la romanización. El vascoiberismo, tesis defendida por Humboldt y Schuchardt y que supone la existencia de una unidad lingüística peninsular en época prerromana, ha tenido vigencia hasta el siglo actual pero ha sido superada por la comprobación de la convivencia de varias lenguas en dicho período. No obstante, es posible hablar de parentesco tipológico o cultural entre vasco e ibero. El vasco, situado a ambos lados del Pirineo occidental, tuvo frontera lingüística, al norte, con la lengua de los galos, seguramente céltica, al este, con el ibero, y al sur y suroeste con lenguas indoeuropeas, precélticas y célticas.

La historia vasco-románica propiamente dicha se inicia con la conquista romana. La latinización supuso en todo occidente la desaparición de las lenguas prerromanas. Sean cuales sean las causas, geográficas, socioculturales, temporales, lo cierto es que el vascuence es la única lengua que sobrevive a este proceso. Parece difícil determinar exactamente qué espacio geográfico ocupaba, pero sí se deja claro que pueblos eran hablantes de euskera: vascones, várdulos, caristios y autrigones.

Con la romanización se produce el primer contacto del vasco con el elemento latino, contacto que ha continuado hasta hoy a través de las lenguas romances y que se traduce en interferencias mutuas.

La aportación personal más interesante de la autora es la del período medieval. Tanto Menéndez Pidal como Rafael Lapesa habían pasado por alto un hecho: la existencia de una lengua romance autóctona hablada por descendientes de vascones, várdulos, caristios y autrigones en zona vascohablante.

En el siglo XVI se inaugura la literatura en lengua vasca y la labor en defensa de la dignidad de la lengua. Literatura e interés cultural son la contrapartida de un hecho

que se constata desde la Edad Media: la regresión geográfica del vascuence. Paradójicamente al retroceso en el número de hablantes, los últimos siglos testimonian el interés creciente por la lengua y cultura vascas: la Sociedad Vascongada de amigos del País en época ilustrada, los estudios de Bonaparte, Schuchardt y Vinson en el XIX, la fundación de la Academia de la Lengua Vasca y la Sociedad de Estudios Vascos y la publicación de la Revista Internacional de Estudios Vascos en el siglo XX. Tras el paréntesis de la guerra y la posguerra, la doctora Echenique habla de un gran momento para la lingüística vasca presidido por un hito importante, la normalización de la lengua, tan necesaria como polémica, mediante el Batúa, convertido ya en lengua oficial.

La obra de María Teresa Echenique sobrepasa sin duda los límites de "esbozo" y "armazón" que ella misma anuncia en el prólogo. Es ya loable el trabajo de recopilación de bibliografía y la reunión de opiniones de distintos autores, a las que la autora suma su aportación personal y sus propias conclusiones. Tres años después de la primera edición, el capítulo "Vascuence y romance en la Edad Media" es el que presenta más incremento, además del repertorio bibliográfico reunido en las últimas páginas ausente en la edición anterior.



CARMELA PÉREZ-SALAZAR RESANO