

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume 1

Number 3

May-June 1977

EDITORIAL

Antonio Cornejo Polar

ESSAYS

Françoise Perus

El modernismo hispanoamericano y las formaciones sociales en
Latinoamérica hacia 1880

Edward Baker

Machado recuerda a Pablo Iglesias

Norman M. Potter - Ronald W. Sousa

Liberalismo e romantismo em Portugal e no Brasil: proposta para
uma correlação

CLUES AND SOURCES

Antonio Ramos-Gascón

«Romancismo» y romancero durante la guerra civil española

Edmond Cros

Fundamentos de una sociocrítica: Presupuestos metodológicos y
aplicaciones

Sara Castro-Klarén

Interviewing and Literacy Criticism

REVIEW ARTICLE

Julio Rodríguez-Puértolas

Manuel Cofiño o la superación de lo real-maravilloso

Ideologies and Literature, a bi-monthly journal, is published under the auspices of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, a nonprofit organization incorporated in the state of Minnesota and devoted to the promotion of socio-historical approaches to Hispanic and Luso-Brazilian literatures.

EDITORIAL BOARD

Edward Baker
Russell G. Hamilton
Arturo Madrid
Antonio Ramos-Gascón

Ronald W. Sousa
Nicholas Spadaccini
Hernán Vidal
Anthony N. Zahareas

Executive Secretary
Patrica Burg

CORRESPONSAL EN ESPAÑA Y DISTRIBUCION:

Editorial Castalia
Zurbano, 39
Madrid-10

Ideologies and Literature welcomes articles written in English, Spanish, Portuguese and, in some cases, French. Manuscripts submitted for the *Essays* section can be either of a theoretical or an applied nature, concerning problems and issues arising from a socio-historical study of literature in general and Hispanic and Luso-Brazilian literatures in particular and should normally not exceed 60 pages. Material for *Clues and Sources*, not to exceed 15 pages, should offer new perspectives on already established critical issues. *Review Articles* should address themselves to the discussion of general problematic issues within the objectives of the journal, as suggested by the book or ensemble of books under review. Manuscripts submitted should adhere in format to the second edition of the *MLA Style Sheet*. Authors of unsolicited articles must include a self-addressed, stamped envelope. Opinions expressed by contributors to *Ideologies and Literature* are their own, and do not necessarily represent the views of the Board of Directors, the Advisory Board of the Institute for the Study of Ideologies and Literature, or those of the Editorial Board of the journal. Third class postage paid at Minneapolis, Minnesota.

Editorial and Business Address

Patricia Burg, Executive Secretary
Institute for the Study of Ideologies and Literature
4 Folwell Hall
9 Pleasant Street S.E.
University of Minnesota
Minneapolis, Minnesota 55455

.....
Ideologies and Literature
Subscription Rates:

USA:

Student: \$9.00 per year

Library/Institutional: \$15.00 per year

Regular: \$12.00 per year

Patron: \$25.00 per year (Patron's name and address will be published in the Patron's List)

Price per Issue: \$3.00

ESPAÑA:

Número suelto: 125 ptas.

Suscripción anual: 550 ptas.

I&L

IDEOLOGIES & LITERATURE

Volume 1

Number 3

May-June 1977

Contents

<i>Editorial</i> , by Antonio Cornejo Polar	3
<i>Essays</i>	
Françoise Perus, El modernismo hispanoamericano y las formaciones sociales en Latinoamérica hacia 1880	6
Edward Baker, Machado recuerda a Pablo Iglesias	13
Norman Potter - Ronald Sousa, Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil: Proposta para uma correlação	32
<i>Clues and Sources</i>	
Antonio Ramos-Gascón, «Romancismo» y Romancero durante la guerra civil española	53
Edmond Cros, Fundamentos de una sociocrítica: Presupuestos metodológicos y aplicaciones	60
Sara Castro-Klarén, Interviewing and Literary Criticism	69
<i>Review Articles</i>	
Julio Rodríguez-Puértolas, Manuel Cofiño o la superación de lo maravilloso	73

Ideologies and Literature is supported in part with grants from the following sources at the University of Minnesota:

College of Liberal Arts

Alumni Association of the
University of Minnesota

College of Liberal Arts
and University College

Graduate School

Research Development

Patrons:

John Beverly
604 South Linden Avenue
Pittsburgh
Pennsylvania 15208

Tom Conley
Dept of French and Italian
200 Folwell, 9 Pleasant St. SE
University of Minnesota
Minneapolis, Minnesota 55455

Alan Francis
198, Rt. 112, Apt. 1104
Coram, New York 11727

Cheryl Francis
1998, Rt. 112, Apt. 1104
Coram, New York 11727

Editorial

Antonio Cornejo Polar

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

Desde que la crítica literaria problematizó su propio quehacer, descubriendo que no podía seguir realizándose sin una previa autorreflexión, epistemológica en último término, una aguda sensación de desconcierto, de frustración a veces, acompaña el ejercicio de sus varias modalidades. Si este rastreo interior va al fondo de las cosas y hurga en el sustrato último de la crisis que inocultablemente afecta a nuestra disciplina, queda en claro muy pronto que lo que está en juego es el estatuto científico del discurso crítico, o si se quiere, la validez del conocimiento que propone y, en definitiva, la legitimidad de su existencia misma.

Dentro de este contexto general, universalmente extendido, aparece una problemática aún más turbadora: la de la crítica literaria en Latinoamérica. En su base está la necesidad de articular coherentemente las cuestiones propiamente científicas de la crítica, ya de por sí inquietantes, con una realidad social que no admite la neutralidad de ninguna actividad humana —y menos de aquellas que, como la crítica, suponen una predicación sobre los problemas fundamentales del hombre.

Tal vez este último juicio cause extrañeza. En los últimos años viene siendo común, en efecto, la afirmación de la inmanencia como único horizonte legítimo de la crítica: cumplírase ésta en la minuciosa descripción del funcionamiento interior de la obra literaria y en la revelación de su estructura intrínseca, al margen de cualquier proyección que exceda los límites objetivos del texto y al margen, también, de todo enjuiciamiento acerca de su formulación estética, su sentido o su funcionalidad social.

Las tesis inmanentistas son obviamente correlativas a una poética que a su vez, ahora con respecto a la obra misma, señala la radical autonomía del fenómeno literario, su enclaustramiento dentro del ámbito de un lenguaje que se dice a sí mismo. Principios claves del simbolismo y la vanguardia, que tuvieron su específica razón de ser en la dialéctica de un proceso histórico concreto, el de la literatura occidental de fines del

siglo pasado y primeras décadas del presente, resultan ahora universalizados y alcanzan rango teórico sobresaliente.

Sin duda, aquí se encuentra la raíz del problema de la crítica literaria contemporánea. No la crítica toda, es cierto; pero sí su sector hoy más visible parece embelesado con ciertos progresos de disciplinas limítrofes, en especial de la lingüística y la antropología, y dispuesto a sacrificar su contenido humanístico al servicio de un conocimiento cada vez más formalizado, sin duda, pero también cada vez más inútil. Frente a los nuevos requerimientos de rigor científico, y en oposición a las graves deficiencias del historicismo y del impresionismo, esta nueva crítica viene optando por lo que en último término equivale a la sustitución del objeto materia de estudio. Su estrategia básica consiste en abstraer del universo literario sólo aquello que resulte posible de conocimiento a través de una metodología muy formalizada, con lo que se deja de lado sectores fundamentales de la literatura y se invierte el orden de las necesidades del desarrollo de la crítica. Mucho se pierde si el rigor científico ilumina niveles finalmente accesorios, dependientes, y elude una y otra vez lo que es el fundamento de la literatura: su condición esclarecedora de la aventura terrena del hombre. Se trata de afirmar lo que no debería haber dejado de ser evidente: las obras literarias y sus sistemas de pluralidades son signos y remiten sin excepción posible a categorías supraestéticas: el hombre, la sociedad, la historia.

Es tarea principal de la crítica, entonces, descifrar el sentido de esa predicación cuyo sujeto primario es el mundo; en otros términos, revelar qué imagen del universo propone la obra a sus lectores, qué conciencia social e individual la estructura y anima. No se trata de averiguar el grado de fidelidad de la representación verbal con respecto a sus referentes de realidad, pues de ser así la última palabra debería esperarse de las ciencias sociales o emerger de una disputa impresionista acerca de «cómo es realmente la realidad», sino —fundamentalmente— de iluminar la índole, filiación y significado de esa imagen hermenéutica del mundo que todo texto formula, incluso al margen de la intencionalidad de su autor. Esa imagen no es nunca ni individualmente gratuita ni socialmente arbitraria.

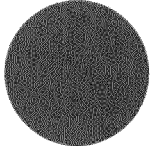
Este objetivo redobla su importancia en el caso de la crítica literaria latinoamericana, no sólo porque la literatura latinoamericana está sustantivamente ligada desde sus orígenes a una reflexión sobre una realidad que unánimemente se considera deficitaria, sino, también, porque las imágenes que instaura contienen con frecuencia postulaciones proyectivas: hay en la literatura latinoamericana, en efecto, una suerte de modelación propiciatoria que parece ensayar desiderativamente un mundo todavía no realizado. La crítica no puede soslayar estas categorías, ni científicamente —porque su propio objeto de conocimiento así lo exige— ni éticamente —porque el ejercicio de la crítica no es desligable de las opciones básicas de quien lo realiza.

Supuesto todo lo anterior, es claro que no cabe entender la constitución de la obra literaria como simple traducción de una imagen del

mundo previa e independiente. En realidad, esa imagen, inexplicable dentro del contexto general que la engloba, existe como fenómeno literario sólo en la medida de la concreción formal que la insta. Confiéle ésta su especificidad, que la diferencia de otras artes, de otros modos del discurso lingüístico y de otros productos literarios, al mismo tiempo que le otorga una base material posible de ser incorporada al proceso de producción de objetos culturales. Hay que reconocer que la crítica inmanentista viene desarrollando métodos cada vez más precisos en orden a la descripción de estas categorías formales, y es posible que, instrumentalizados dentro de la perspectiva propuesta, puedan resultar efectivamente esclarecedores. En todo caso, puestos en contacto de servicio con la tarea de revelar el sentido de las imágenes del mundo que provienen de la peculiaridad latinoamericana, estos métodos tendrán que perder el peligroso mimetismo que suele vincularlos, irrestrictamente, a modelos concebidos bajo el imperio de otras urgencias culturales y sociales.

Los problemas de la crítica son también, y en más de un sentido agudizados, los problemas de la enseñanza universitaria de la literatura. En uno y otro campo, y en ambos con apremio manifiesto, el gran reto consiste en asumir científicamente, con rigor creciente, la compleja totalidad del fenómeno literario. El impresionismo, que cree resolver el problema con consideraciones generales que apenas se solventan en uno que otro texto sagazmente comentado, y el cientificismo, que olvida todo lo que se resiste a sus requerimientos metodológicos, desfiguran por igual la tarea de la crítica y de la enseñanza de la literatura. No puede ocultarse, sin embargo, que las necesidades de una «crítica total» implican un extenso y esforzado proceso y que su realización plena es impensable en términos individuales. Se trata de una empresa múltiple, de verdad colectiva, sistemática, sin duda gradual y lenta.

La Universidad debería ser el lugar donde este proyecto resulte posible.



El Modernismo hispanoamericano y las formaciones sociales en latinoamérica hacia 1880

Françoise Perus

Mi propósito aquí no es el de contribuir a la ya extensa y prolija *descripción* de los «rasgos constitutivos» estilístico-formales e incluso temáticos del Modernismo, sino, partiendo de la afirmación de Mariátegui de que la literatura no es independiente de las demás categorías de la historia, proponer una *explicación* del fenómeno modernista en términos materialistas. Este análisis servirá luego de base para desarrollar, aunque sea brevemente, algunas de las perspectivas teóricas que podrían contribuir a la urgente y difícil tarea de revisión de la historia de la literatura latinoamericana.

El fenómeno modernista es, a mi entender, inseparable de las transformaciones estructurales de las formaciones sociales latinoamericanas que, a partir de 1870-80, determina el advenimiento de la fase imperialista del capitalismo central, la cual redefine la forma de inserción de América Latina en el sistema mundial, convirtiéndola, como todos sabemos, en proveedora de materias primas agrícolas y mineras para los centros metropolitanos, importadora de productos manufacturados y área privilegiada de inversión para el capital imperialista.

A pesar de las limitaciones que entrañaba para el desarrollo latinoamericano esta nueva división internacional capitalista-imperialista del trabajo, que se impuso en razón de la falta de acumulación interna de nuestros países y del bajo desarrollo de sus fuerzas productivas, la burguesía imperialista en expansión encontró en los sectores locales de grandes terratenientes y comerciantes sus aliados naturales, ya que para éstos, dicha alianza representaba la vía de acumulación más rápida. El formidable crecimiento de la demanda internacional de productos primarios determinó, pues, el surgimiento o, al menos, el espectacular fortalecimiento económico y político del llamado sector oligárquico, hasta permitirle convertirse en hegemónico.

Conviene, sin embargo, detenerse un momento en el análisis de este proceso, ya que determina un complejo núcleo de contradicciones que enmarcan la ideología y la práctica de los modernistas y confiere a esta última su significación histórica objetiva.

En primer lugar, cabe recordar que el fortalecimiento económico del sector agrominero exportador se da sobre la base de un violento proceso de acumulación originaria llevado a cabo a expensas de la propiedad eclesiástica, pero sobre todo a costa de la comunidad primitiva y de los pequeños y medianos propietarios, brutalmente desposeídos de sus medios de producción y subsistencia.

El que este proceso no estuviera impulsado, como había sucedido anteriormente en los países de Europa occidental, por un desarrollo interno de las fuerzas productivas, sino desde fuera, por el impacto de la expansión del capitalismo metropolitano, acarrea una serie de consecuencias de suma importancia para el análisis de las superestructuras en el período considerado (1880-1910).

Explica en primer lugar el hecho de que el capitalismo no se desarrolla en América Latina «desde abajo», como acumulación de una revolución democrático-burguesa que echara abajo de una vez por todas los cimientos del *ancien regime*, sino «desde arriba», a partir de la gran propiedad de origen colonial, y prácticamente sin conocer la fase competitiva del desarrollo del capitalismo ligada al desarrollo del sector artesanal y manufacturero —fase que, sea dicho de paso, fue decisiva en la conformación del liberalismo clásico y la profundización del individualismo burgués en Europa—. Estas formas de actividad económica, y con ellos los proyectos de desarrollo autónomo que se habían hecho presentes en las luchas por la independencia, se frustraron tempranamente, precisamente con el triunfo del sector oligárquico, que, debido a su alianza con el capital imperialista, dio libre entrada a los productos manufacturados y al capital monopólico.

En segundo lugar, se debe tomar en cuenta que esta misma vía de desarrollo del capitalismo «desde arriba», que no consistió en la destrucción, sino en la ampliación del dominio de los grandes terratenientes, no dio lugar, al menos en el período considerado, a una modificación sustancial de la relación hombre/naturaleza, ni tampoco a una transformación radical de las relaciones sociales de producción. En efecto, si bien durante el período considerado se hicieron cuantiosas inversiones en los sectores de transportes, instalaciones portuarias y demás servicios para facilitar la comercialización de los productos primarios, en cambio la explotación de estos mismos recursos estuvo lejos de darse en base a la extracción de plusvalía relativa, que es la que caracteriza al modo de producción capitalista propiamente dicho.

En fin, la generalización y profundización del modo de producción capitalista en las formaciones sociales latinoamericanas de fines de siglo pasado no estuvieron limitadas solamente por eso. Hay que tomar en cuenta también que el sector exportador no destruyó sino donde le era necesario las formas precapitalistas de tenencia de tierra, las cuales siguieron subsistiendo en amplias áreas del continente como formas complementarias del sector capitalista y subordinadas a él.

La matriz estructural conformada por estas determinaciones generales del desarrollo económico es en suma una matriz heterogénea, en

gran medida todavía precapitalista, en la que, sin embargo, el modo de producción capitalista tiende ya a convertirse en polo dominante, a través de un proceso cargado de contradicciones.

Por consiguiente, ni las ideologías «científicas» o «positivas», de las que se encargaron los intelectuales de nuevo cuño de acuerdo con las tareas de reorganización del Estado planteadas por la transformación de la matriz económico-social, ni los lemas de «orden y progreso» que hicieron suyos los estados oligárquicos para garantizar y justificar la libre entrada del capital imperialista, deben ocultarnos la realidad y complejidad de la lucha de clases, de la cual las pugnas entre liberales y conservadores y los numerosos levantamientos populares fueron las expresiones más sobresalientes. La misma forma de dominación autoritaria del estado oligárquico —encargado muchas veces a elementos militares— muestra que dichas ideologías estaban lejos de expresar un consenso general. No se trata, pues, de una especie de «espíritu de época» que reflejara mecánicamente el advenimiento de un capitalismo indeterminado, omnipresente y sin contradicción alguna, sino de la ideología de una clase que busca convertirse en hegemónica y necesita, por tanto, legitimar sus prácticas en nombre de los intereses de la nación.

Ahora bien, aunque los positivistas puedan considerarse como los intelectuales orgánicamente ligados a la nueva oligarquía, la lucha por la hegemonía no se libra en el único terreno de las ideologías «científicas». Los contenidos y formas de la ideología dominante se encuentran determinados *también* por el debate que en otros campos tiene necesariamente que sostener con las ideologías contrarias que busca asimilar. El modernismo representa precisamente uno de esos ámbitos, de ahí sus relativas contradicciones internas.

Si centramos el análisis del Modernismo sobre la trayectoria poética de su representante más típico, Rubén Darío, no será difícil advertir que la práctica dariana arranca de una concepción de la función del poeta como *chanfre* de una aristocracia señorial, en la cual, sin embargo, empieza a intuir los primeros síntomas de descomposición. En efecto, junto a una poesía cortesana destinada a glorificar, en el sentido religioso del término, las virtudes privadas y públicas de los sectores dominantes, y a una poesía «civil» en la línea de la épica independentista, de tónica liberal y ribetes anticlericales (que, sin embargo, consiste ante todo en legitimar, en nombre de una verdad revelada, los aspectos más antidemocráticos de las hazañas liberales), se abre en esta poesía «oficial» una especie de grieta o perspectiva crítica sobre la evolución interna de estos mismos sectores dominantes, cuyos vínculos con el mercado mundial les empuja cada vez más hacia preocupaciones y prácticas mercantilistas. Esta particular sensibilización de Darío a *uno* de los aspectos de la transformación que se está gestando en la matriz económica —el que concierne a la ampliación *en cierto* nivel de la economía de mercado— es explicable ante todo por su posición de *clerc*, desde la cual constata, no sin hondo despecho, el debilitamiento del mecenazgo que lo unía a una aristocracia que ahora se desvanece.

No obstante, a esta altura de su práctica poética, el vate nicaragüense no deja de prolongar las funciones ideológicas tradicionales de la poesía y reafirmar tenazmente la función sacerdotal del poeta, intérprete privilegiado, según él, de la armonía y la verdad divinas. La relativa continuidad en la composición social de los sectores dominantes, y la concepción de la función social del poeta en que se formó, le permiten operar cierto desplazamiento desde las concepciones más señoriales hacia posiciones liberales que, sin embargo, más que en un cuestionario de la visión cristiana del mundo desde una perspectiva liberal, consisten en una disolución del liberalismo en una matriz cristiana. Pero, en ausencia de un mercado literario que abriera al poeta de oficio la posibilidad de un ensanchamiento de su público y de sus posibilidades poéticas, Darío se aferra a unos lazos y unas funciones que están volviéndose caducas.

En efecto, una vez asentada la dominación oligárquica sobre las ruinas de la tendencia democrática del liberalismo, al vate tradicional no le queda en rigor ni el soporte de una verdadera aristocracia, ni gesta alguna que cantar. Más aún, sus tradicionales funciones cívico-políticas se ven ahora restringidas por el ascenso de una capa de intelectuales de nuevo cuño, cuyas ideologías «científicas» están más acordes con los requerimientos de la nueva función histórica de la clase dominante.

Hay, entre la fase propiamente modernista de Darío (de *Azul* a los *Cantos de vida y esperanza* pasando por *Prosas profanas*) y el doloroso reconocimiento implícito de esta situación (reiteradamente plasmada en la imagen del poeta mendigo) una relación estrecha, no desvinculada por otra parte del desplazamiento geográfico de Darío.

Subjetivamente percibido como salvaguardia de la esencia sagrada de «La Poesía» frente a un mundo prosaico, envuelto en la vorágine de las apetencias materiales, el nuevo proyecto idológico/estético de Darío corresponde en realidad a la búsqueda problemática de una refuncionalización de la poesía tradicional por encima de las vicisitudes históricas. En el intento, no sin vacilaciones, por cierto (de hecho, Darío no abandonará nunca del todo su veta «cívico-política», por ejemplo), de delimitar para la poesía una suerte de coto propio que garantizara la perennidad de sus funciones. De vocación esencialmente metafísica —esto es, negación del tiempo, el espacio y la materia—, el proyecto dariano se ha convertido en el intento de aprisionar en los destellos de una orfebrería preciosa, o, si se quiere, en la sabia artesanía de la palabra, la arcana armonía de la Creación.

Sin embargo, este ámbito de fronteras cuidadosamente delineadas —que equivale a la afirmación de una autonomía absoluta del arte— señala justamente las determinaciones históricas a las que Darío pretendió escapar.

En primer lugar, y en el nivel más general, resulta bastante obvio que esta sacralización del Arte y de sus sumos sacerdotes que quieren ver en éste el ámbito perenne de lo sublime y lo sacro, constituye en realidad el último desplazamiento de la visión señorial y cristiana, es-

tática y jerárquica, hacia una órbita que pretende salvar al misterio de la profanación de la ciencia, y a las jerarquías «naturales» de las embestidas de la historia.

Por otra parte, el acervo de imágenes al que recurre Darío para plasmar —esto es, *materializar*— a esta esencia metafísica del universo, termina por configurar un ambiente palaciego, poblado de seres refinados y raros, y adornado con todos los símbolos del lujo y la riqueza, a los que Darío intenta desesperadamente conferir una dimensión metafísica. Si bien uno puede ver en este universo palaciego, estático y marmóreo un intento de reconstrucción imaginaria y *fijación* del añorado mundo aristocrático, más allá de los sueños que Darío propone al prosaísmo de la vida cotidiana (¿el de «la mesa de redacción»?), esta orfebrería preciosa que une esplendores profanos y resplendores divinos, y esa atmósfera a la par sensual y metafísica, opulenta y delicuescente, auroral y fugitiva, plasman el hedonismo agonizante en el que el orden feudal se defiende de los embates de las prácticas capitalistas. Por ello, la problemática búsqueda de la trascendencia —simbolizada por otra parte en el «azul insondable» o la muda interrogación del cuello del cisne—, se resuelve finalmente en la negación de todo pragmatismo: en este mundo de lujo y ocio, la riqueza no aparece nunca como medio, sino como símbolo del poder, la gloria y la grandeza; la sensualidad y el amor se dan como sola incitación, como ejercicio jamás satisfecho ni cumplido, mientras el arte mismo se convierte en artesanía *ornamental*, cuyo «valor» radica en el trabajo concreto que encierra y ostenta.

El Modernismo, sin embargo, no se agota en la plasmación de la agonía del orden señorial desde la perspectiva de los sectores sociales rezagados. Su vocación «universalista» o «cosmopolita», que mucho se asemeja a una acumulación originaria de cultura, le confiere una dimensión más, que mucho tiene que ver con el surgimiento de una oligarquía de perspectivas y ambiciones cosmopolitas, cuya subordinación a los centros hegemónicos tenía necesariamente que crear una cultura centrífuga y dependiente.

Esta supuesta universalización de la cultura americana, sin embargo, no debe engañarnos. Se trata en realidad de una cuidadosa selección de elementos e influencias culturales que implica el rechazo, entre otros, del modelo anglosajón, virtualmente y en bloque, por pragmático, o de las corrientes francesas realistas o naturalistas, por prosaicas; lo cual termina por articular a la cultura americana, no en torno al eje *real* de ningún centro hegemónico, sino en torno a uno de sus *mitos*: la Francia versallesca, heredera de una tradición grecolatina refinada, armoniosa y eterna, mucho más afín, por cierto, con los fastos y sensuales efluvios del Second Empire que con la Comuna de París, por ejemplo.

De modo que la poesía modernista de Darío, en su concreta plasmación, no está desvinculada tampoco de los valores de clase de la propia oligarquía, de la que Mariátegui dijera, con toda justeza, que estaba más preocupada por la renta que por la productividad. Su estética del

lujo y el consumo —cuidadosamente diferenciada de una apropiación y transformación de la materia—, los atributos de lo sublime y lo sacro de que se reviste, y la universalidad abstracta en la que se instala, representan, plasmada en un abolengo o una heráldica, la síntesis de posiciones no antagónicas entre los antiguos señores de la tierra y una «nueva» oligarquía de miras cosmopolitas, a la que esta poesía confiere de paso, en el plano estricto de la cultura, la legitimidad y universalidad que requiere la continuidad de la dominación.

Paso sobre los aspectos propiamente formales del discurso modernista: la hipersensibilidad a los colores, contornos y sensaciones táctiles, al ritmo que subraya la cadenciosa armonía del universo, la distancia frente al habla americana y la renovación del léxico a partir del diccionario, de la tradición de los siglos de oro españoles y de los paradigmas literarios extranjeros, cargados, para Darío, de un centenario abolengo. Temas, símbolos, léxico —incluyendo los elementos rítmicos y fónicos— confluyen para conferir a este discurso su excepcional coherencia.

Las bases teóricas del análisis que aquí se propone consisten, pues, en explicar las concepciones estéticas y la práctica poética del representante más típico e incuestionado del movimiento modernista a partir de sus determinaciones estructurales, y en devolver a dicha práctica su significación histórica objetiva.

Entendida la literatura como *práctica específica en la ideología*, o sea, como parte activa de un proceso histórico global que la determina estructuralmente *hasta en las mismas fronteras de su especificidad*, se puede, a mi entender, resolver algunos problemas en los que se encuentran enfrascadas la historia empirista y la crítica idealista.

1. En primer lugar, el de *la periodización en historia literaria*. Esta no puede ser dada por la fecha de aparición de tal o cual texto que presentara tal o cual rasgo estilístico-formal, o incluso temático, supuestamente característico de una corriente determinada, que la historia y la crítica idealistas se encuentran, por lo demás, en la imposibilidad de definir, debido a su incapacidad de articular coherentemente las relaciones, jerarquías y contradicciones entre «elementos constitutivos», que privilegian a su antojo, o más bien de acuerdo a sus concepciones *a priori* de lo que «es» o «debe ser» la literatura.

Como parte de un proceso histórico global que las regula y enmarca, las distintas corrientes literarias y las prácticas que las configuran encuentran sus fronteras espacio-temporales en las transformaciones de la matriz económica, la estructura de clases y las modificaciones de las distintas funciones intelectuales de acuerdo a los requerimientos de la lucha ideológica concreta. La literatura no es una esencia siempre idéntica a sí misma, sino un ámbito de fronteras fluctuantes, cuyas modificaciones, *en el interior de una determinada tradición*, están determinadas por el proceso histórico global, esto es, por las estructuras que éste va conformando. Los cortes en la continuidad histórica, de la que la literatura no es más que *una instancia relativa-*

mente autónoma, deben, por consiguiente, operarse a partir de las modificaciones estructurales.

2. El segundo problema al que me quiero referir es el de la definición de las distintas corrientes, junto con sus relativas contradicciones internas. Desde mi punto de vista, esta definición no puede limitarse a una descripción de los rasgos constitutivos de la corriente estudiada (aunque la descripción empírica constituya una indispensable fase previa de la investigación), ya que el principal problema estriba precisamente en la *articulación* de estos elementos, articulación que sólo puede ser aprehendida con un instrumental teórico apropiado. La definición de la literatura como práctica en la ideología permite, a mi juicio, resolver *dialécticamente* este problema de articulación, que además es *doble*: articulación «interna» de un conjunto de ideas y representaciones de acuerdo a un proyecto ideológico/estético que, en términos generales, implica una visión del mundo —esto es, una concepción de la historia y la sociedad y del papel de los hombres en ellas—, y una concepción de la función de la literatura, a partir de la cual estas ideas y representaciones se encuentran estéticamente articuladas; y articulación «externa», que concierne a la forma de inserción de la visión del mundo estéticamente conformada en el proceso histórico concreto. Este problema de doble articulación se resuelve adecuadamente con el reconocimiento del carácter *social* de las ideas y representaciones plasmadas, del carácter *históricamente determinado* del proyecto ideológico/estético que rige la práctica, y de la *vinculación objetiva* de la práctica en cuestión con determinadas clases o fracciones de clase.

Esta concepción de la literatura permite además no soslayar el problema de las *relativas* contradicciones «internas» que normalmente presenta toda práctica literaria, ni resolverlas en el plano de la abstracción formal. La problemática inserción de los intelectuales en la estructura social, el doble carácter de estructura y proceso que reviste la historia, la distinción gramsciana entre intelectuales tradicionales y orgánicos, el carácter necesariamente dialéctico de la lucha ideológica, el carácter de proceso de la misma práctica literaria, son otros tantos elementos de análisis que permiten recuperar teórica y concretamente las contradicciones, los desplazamientos y puntos de ruptura que se dan en el interior de un determinado ámbito ideológico.

3. La ubicación de estas mismas contradicciones, de estos desplazamientos y puntos de ruptura, al delimitar un ámbito ideológico vinculado con la lucha ideológica en su conjunto, permite además agrupar en «corrientes literarias», dominantes o subordinadas, prácticas que no por ser socialmente afines dejan de ser singulares.

Machado recuerda a Pablo Iglesias

Edward Baker
University of Minnesota

El objeto de este estudio, «Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias», es un brevísimo artículo de periódico escrito por Antonio Machado en agosto de 1938 y publicado en *La Vanguardia* de Barcelona. Acaso resulte un poco sorprendente la elección de estas páginas, que son más bien poco llamativas, mucho menos, en apariencia, que su poesía, la prosa apócrifa de Abel Martín y Juan de Mairena e incluso la mayoría de los trabajos recogidos, como éste que comentamos, bajo el epígrafe «Desde el mirador de la guerra», donde consigna Machado sus observaciones sobre la guerra del 36, pasando por Shakespeare, Heidegger, Mr. Chamberlain y «ese faquín endiosado», que es como califica a Mussolini. Es decir, parece a primera vista que el artículo en cuestión ocupa un lugar, en el mejor de los casos, marginal, dentro de la obra machadiana. Y así parece, en efecto; pero la realidad es otra. Porque «Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias» es algo así como una declaración de principios eticopolíticos y, en cierto modo, poéticos, cuya densidad artística le aleja infinitamente de la simple colaboración periodística y circunstancial, y nos autoriza a hablar en términos que normalmente aplicaríamos a la mejor obra creadora del autor.

Lo primero que salta a la vista es que estas páginas fueron escritas de acuerdo con una poética cuidadosamente elaborada a lo largo de cuatro décadas de meditación y trabajo, poética que nos remite a la poesía machadiana de primera época, la de *Soledades, galerías y otros poemas*. Y eso también es algo sorprendente, ya que, en buena lógica, no parece que debiera haber demasiada conexión entre un artículo escrito en plena guerra sobre el fundador del socialismo español y una lírica esencialmente intimista, punto culminante del simbolismo en lengua española. La hay, sin embargo, en un aspecto indispensable para entender la poética machadiana de juventud, aspecto que Machado señala en un apunte que será posterior a 1918, y no de 1914, como ha creído algún comentarista:

Lo anecdótico —dice— lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición «Los cantos de los niños», escrita el año 98 (publicada en 1904: *Soledades*), se proclama el derecho de la lírica a contar la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico¹.

Se refiere Machado al poema VIII de *Soledades, galerías...*, cuyas últimas estrofas rezan así:

Cantaban los niños
 canciones ingenuas,
 de un algo que pasa
 y que nunca llega:
 la historia confusa
 y clara la pena.
 Seguía su cuento
 la fuente serena;
 borrada la historia
 contaba la pena (62-63).

Proscribir la anécdota, borrar la historia, significa para Machado, como buen simbolista que era, suprimir, en lo posible, la morralla discursiva que es enemiga de la lírica, romper las amarras de la objetividad y «contar» no la historia, sino la pena que la historia produce en él, transformando así un estado de ánimo y, por tanto, subjetivo, en objeto de poesía. Hay muchos ejemplos en abundancia en *Soledades, galerías...*, entre los cuales la siguiente composición:

Las ascuas de un crepúsculo morado
 detrás del negro cipresal humean...
 En la glorieta en sombra está la fuente
 con su alado y desnudo Amor de piedra,
 que sueña mudo. En la marmórea taza
 reposa el agua muerta (78).

El poema se compone de una serie de imágenes de cosas adjetivadas («crepúsculo morado», «negro cipresal», «Amor de piedra», «marmórea taza», «Agua muerta»), que son objetivaciones simbólicas de la intimidad del poeta. Sólo hay una levisima alusión al porqué de esta sensación de frío, silencio, declive y muerte, alusión que remite a la «historia» o «anécdota» que se ha suprimido. Es el cupido aquel, al «Amor de piedra, / que sueña mudo» el hilo que nos permite conectar la pena que se cuenta con un acontecimiento que podemos suponer fue real, la historia, que ha sido borrada, de un amor desgraciado².

Con esto no hemos pretendido ni analizar el poema que acabamos de citar, ni mucho menos hacer una indagación detallada en la poética

del joven Machado, sino señalar una característica esencial de esa poética, cuya captación nos ayuda a abordar los dos primeros párrafos de «Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias», y vislumbrar algo la intención del autor. Porque lo que hace a principios de siglo, lo vuelve a hacer unos treinta y cinco años después. Y esta «coincidencia» se nos revela una vez que nos hayamos preguntado por el tema del artículo, y sobre todo, por lo que Machado no dice y por qué no lo dice. No nos cuenta cosas de Pablo Iglesias; no transmite detalles biográficos ni episodios de su lucha por fundar y llevar adelante el PSOE y la UGT, ni rasgo descriptivo ni dato alguno. No aparece en estas páginas casi nada de lo que podría llamarse Historia, ni grande ni pequeña. Todo ese, para Machado, material anecdótico, queda suprimido. Puede afirmarse, incluso, que el tema no es Pablo Iglesias, o, por lo menos, que no lo es en el sentido normal de la palabra. Tampoco lo es exactamente, pese el título, el recuerdo que de Pablo Iglesias tenía Machado, sino el de la emoción que sentía éste, primero de niño, después de hombre mayor, al oírle hablar. Por eso, en el primer párrafo del artículo es muy poco lo que se concreta y casi todo lo que se desdibuja. Veámoslo:

Era ya un niño de trece años; Pablo Iglesias un hombre en la plenitud de la vida. Recuerdo haberle oído hablar entonces —hacia 1889— en Madrid, probablemente un domingo (¿un Primero de Mayo?), acaso en los jardines del Buen Retiro. No respondo de la exactitud de estos datos, tal vez mal retenidos en la memoria. La memoria es infiel: no sólo borra y confunde, sino que, a veces, inventa, para desorientarnos. De lo único que puedo responder es de la emoción que en mi alma iban despertando las palabras encendidas de Pablo Iglesias (638-639).

De modo que todo pasó «hacia» 1889, «probablemente» un domingo, «acaso» en el Retiro, en un Primero de Mayo envuelto, como va envuelta toda la frase, en signos de interrogación. La memoria engaña; aquello que pasó en un lugar y en un tiempo pudo haber pasado en otros, porque, como dice Machado irónica e intencionadamente en un poema de *Los complementarios*:

Sólo recuerdo la emoción de las cosas,
y se me olvida todo lo demás;
muchas son las lagunas de mi memoria (698) ³.

Borrada, mejor dicho, desdibujada la historia, queda ésta relegada a una de las lagunas de su memoria, mas permanece la emoción, y entonces cuenta Machado no la pena, como en el poema VIII de *Soledades, galerías...*, porque en este caso no la hay, sino su recuerdo de la fortísima carga emotiva de las «palabras encendidas» del orador. ¿A qué se debe una emoción tan fuerte? Nos lo dice Machado reiteradamente. Lo que distingue a Pablo Iglesias de los demás oradores «tal vez más

cultos, tal vez más *enterados* o de elocuencia más hábil», es su «palabra ardiente, de elocuencia cordial», «su acento inconfundible de humanidad auténtica». En resumidas cuentas, «la voz de Pablo Iglesias tenía para mí, dice Machado, el timbre inconfundible —e indefinible— de la verdad humana» (638-640). Lo que tanto impacto causa en el joven de quince años de edad, visto desde la perspectiva del hombre de sesenta y tres, no es el contenido concreto del discurso, del cual no nos dice Machado apenas media frase, y que es otra anécdota que se borra. Tampoco es una emoción «pura» de las que arroban. No hay arrobos, sino verdad humana, o, para mayor exactitud, el *timbre* que tiene en boca de Pablo Iglesias y que no aparece en los demás oradores.

Recordemos ahora cómo empieza *Juan de Mairena*:

La verdad es la verdad, dígala Agamenón o su porquero.

AGAMENON: Conforme.

EL PORQUERO: No me convence (351).

El no convencimiento del porquero es un acto de autodefensa (el escepticismo machadiano no es otra cosa) frente a quien, por poseerlo todo, posee hasta la verdad. Al niño de quince años le pasa exactamente igual, sólo que al revés. Su convencimiento es un acto de entrega ética al que no tiene absolutamente nada, salvo «el timbre inconfundible... de la verdad humana». Pero esa entrega ética no es simplemente el acto gratuito de un adolescente emocionado que intuye estar en presencia de la verdad. Porque ha recorrido éste todo un camino que le ha preparado para captar las verdades enunciadas por Pablo Iglesias. No en balde se educó el autor, hijo y nieto de intelectuales liberales, en la Institución, que fue, entre otras muchas cosas, el único intento serio y sistemático de formar en España una *intelligentsia* de tendencia democrática. Allí aprendió Antonio Machado cosas de muchísima importancia:

Debo advertir, dice, que, aunque nacido y educado entre universitarios, nada había en mi educación —digámoslo en loor de ella— que me inclinara a pensar que la palabra de un cajista había de ser necesariamente menos interesante que la autorizada por la sabiduría oficial. Quiero decir que no había en mí el menor asombro ante el hecho de que un tipógrafo hablase bien. La palabra es un don —pensaba yo entonces— que reparte Dios algo a capricho, y que no siempre coincide con el reparto de diplomas académicos que hacen los hombres (639).

Por otra parte, el timbre de la voz de Pablo Iglesias no es objeto de atención último, sino primero; no es un fin en sí, sino un medio cuya razón de ser es hacer reflexionar, y que provoca esta «ingenua conclusión infantil»:

El mundo en que vivo está mucho peor de lo que yo creía. Mi propia existencia de señorito pobre reposa, al fin, sobre una injusticia. ¡Cuántas existencias más pobres que la mía hay en el mundo, que ni siquiera pueden aspirar, como yo aspiro, a entreabrir algún día, por la propia mano, las puertas de la cultura, de la gloria, de la riqueza misma! Todo mi caudal, ciertamente, está en mi fantasía, mas no por ello deja de ser un privilegio que se debe a la suerte más que al mérito propio (639).

Pues bien. Lo que descubre el niño es un mundo social caracterizado por las desigualdades de clase, las injusticias que éstas conllevan, la división entre trabajo manual e intelectual, y lo radicalmente privilegiado que es este último. Descubre un mundo, *el mundo*, en fin de cuentas, cuya complejidad supera con mucho la del pequeño mundo intimista y homogéneo de padres, hermanos, amigos, etc.

Pero antes de seguir adelante, fijémonos en una expresión que emplea Machado. Nos ha dado a entender que antes de oír hablar a Pablo Iglesias, pensaba que el mundo no andaba especialmente bien. (El caso es que su pequeño mundo infantil empieza a agrietarse. El padre, Antonio Machado Alvarez tiene que irse a Puerto Rico a trabajar en un registro para que la familia no se hunda. Pronto morirán el padre y el abuelo, Machado Núñez, y el hermano pequeño, Joaquín, emigrará a Guatemala.) Pero ahora, al oír las palabras de Pablo Iglesias, se da cuenta de que hay unas existencias, las de los trabajadores, mucho más desgraciadas que la suya propia de «señorito pobre». Este curioso acolamiento de palabras revela la exactitud de su visión poética de la sociedad en que vivía. Porque Machado pertenecía, de hecho, a la pequeña burguesía. Poeta lírico que vive de las clases que explica en institutos de segunda enseñanza, es un hombre cuya visión escindida entre su Yo y el mundo, entre intuición y razón, entre el subjetivismo y el afán de objetividad, entre su irreductible soledad y su esperanza puesta en «la edad que se avecina... cuando una tarea común apasione las almas» (48), no deja lugar a dudas respecto a su condición de pequeño burgués.

Pero Machado guarda fidelidad en todo momento no a una sociología sino a una poética. Le importa plasmar con exactitud *cualitativa* la que él llama «*mi propia existencia* de señorito pobre», deslindada de otras, aunque en absoluto contrapuesta a ellas. O sea, que plantea un problema bastante parecido al de Sastre cuando observa éste, en su *Cuestión de método*, que Valery es un pequeño burgués pero no todo pequeño burgués es Valery. (No niega Sartre con esta fórmula la necesidad de situar al escritor dentro de su propia clase social. Señala únicamente que el valor epistemológico de esa operación no es absoluto sino limitado. Situar no es conocer. En el mejor de los casos, puede y debe ser un paso que da el crítico hacia el conocimiento, pero es, a lo peor, un comodín que nos libra de la molestia de trabajar.) En todo caso, la expresión «señorito pobre» tiene una gran virtud. Lejos de negar las

realidades sociales más palmarias, subraya la distancia que media entre los que trabajan y los que no, haciendo que se cristalice en nuestra imaginación el hecho de que el niño aquel, aunque pobre, es un ser altamente privilegiado cuyo caudal, o sea, capital, es la cultura. Concreta, además, una realidad, la de pertenecer a la pequeña burguesía, que podría confundirse con la de otros países. Pequeños burgueses hay en muchas latitudes; Francia, lo mismo entonces que ahora, los tiene en superabundancia, pero el señorito, sea rico o pobre, es un producto íntegramente nacional⁴.

Decíamos antes que Machado, en esto, permanecía fiel a una poética. Es la del *Cancionero apócrifo* de Juan de Mairena, el primer Mairena de 1928, donde Machado consigna su desacuerdo con los jóvenes poetas que acaban de celebrar el centenario de Góngora. El «Arte poética» de Mairena es, como sabemos, un ataque no muy solapado al «metaforismo conceptual» y a la lírica «destemporalizada» de la generación del 27, que Machado contrapone al fluir temporal de las «Coplas» de Manrique. Frente a la captación intuitiva de la realidad vivida que cree encontrar en las «Coplas», ve alzarse la «escolástica rezagada» del Barroco, que en vez de intuir las cosas, las piensa, destemporalizándolas:

Conceptos e imágenes conceptuales —pensadas, no intuitivas—, están fuera del tiempo psíquico del poeta, del fluir de su propia conciencia. Al *panta rhei* de Heráclito sólo es excepción el pensamiento lógico (316).

Manrique, en cambio, capta intuitivamente lo que ve y lo asimila al fluir del tiempo. Y esto le permite hacer la operación poética por excelencia, que es, para Machado, la de «individualiza[r]... nociones genéricas» (317). Porque en los versos donde Manrique se pregunta «¿Qué se hizo aquel trovar, / las músicas acordadas / que tañían?» y «¿Qué se hizo aquel danzar, / aquellas ropas chapadas / que traían?», lo que interesa, en palabras de Machado son «aquel trovar y el danzar aquél —aquellos y no otros—» (317). De la misma manera, lo que a Machado le interesa destacar en la «ingenua conclusión infantil» de lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias es su modo de inserción en *aquel* mundo que le rodea y que acaba de descubrir, el de *aquel* pequeño burgués, aquel señorito pobre, y no su homólogo francés, inglés o italiano. De lo genérico hace resaltar la unicidad de *su* experiencia (aunque ésta no queda arbitrariamente desconectada, ni mucho menos, de otra colectiva). Adelantemos, como simple botón de muestra, un detalle sintáctico, la posposición del pronombre en el título mismo del artículo (lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias), que subraya el carácter individual, aunque no intransferible, de lo recordado.

Casi treinta años más tarde, en 1918, Machado oye hablar a Pablo Iglesias por segunda vez. Sigue empleando el mismo procedimiento que al principio del artículo, el de borrar lo anecdótico. No necesita, en 1938, traer a colación acontecimientos tan importantes, y relativamente

recientes, como la huelga revolucionaria de agosto de 1917, la intervención del ejército, y la consiguiente matanza de obreros y detención de líderes socialistas. Le basta aludir a «la tarde en que pedíamos *amnistía* para los ilustres encarcelados de Cartagena», es decir, Largo, Besteiro, Saborit y Anguiano, para que el lector colabore con él, haciendo memoria. Pero a cambio de datos sobradamente conocidos, por lo menos en aquel entonces, nos da Machado el recuerdo de lo que sintió él, y quizá otros como él, al volver a oír la que «era todavía —para mí al menos— la voz del compañero Iglesias, porque en ella aún vibraba aquel acento inconfundible de humanidad auténtica» (640).

Y nos da, además, otra cosa muy machadiana, el sentimiento del fluir temporal. Antes, en 1889 (léase 1891), Pablo Iglesias era «un joven obrero... en la plenitud de la vida», cuya voz ardía. Ahora, en 1918, su voz es «parda» y habla «con aliento difícil de fuelle viejo». Machado sustituye una metáfora por otra, sentimos el trabajoso abrir y cerrar de los pulmones de Pablo Iglesias, y con ello, la imagen de un hombre cargado de años, de salud ya quebrantada.

Hay otro ejemplo todavía importante, porque demuestra cómo el autor expresa poéticamente, a través de imágenes, un aspecto esencial de la evolución histórica del país. Va Machado entre los manifestantes que piden *amnistía* para «los ilustres encarcelados de Cartagena», y dice:

Llegados al monumento a Castelar, donde la manifestación debía disolverse, encaramado en el alto pedestal vimos aparecer a Pablo Iglesias que nos dirigía la palabra (640).

Con esta aparición, se deslizan ante nuestros ojos dos imágenes sucesivas: Castelar en bronce y Pablo Iglesias de viva voz. Dos imágenes que simbolizan dos siglos, dos políticas de dos clases sociales, sucesora la una de la otra, un pasado, y un presente que es porvenir. Como dice Machado en el prólogo escrito en 1919 para la reedición de *Soledades, Galerías...*:

Los defensores de una economía definitivamente rota seguirán echando sus viejas cuentas, y soñarán con toda suerte de restauraciones; les conviene ignorar que la vida no se restaura ni se compone como los productos de la industria humana, sino que se renueva o perece. Sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir. Deméter, de la hoz de oro, tomará en sus brazos —como el día antiguo al hijo de Keleo— al vástago tardío de la agotada burguesía y, tras criarle a sus pechos, le envolverá otra vez en la llama divina (49).

Y además de dos siglos y dos políticas, dos retóricas distintas. Porque hay oradores y oradores. Me parece innecesario insistir, con respecto a Castelar, en lo que todos sabemos, que, por otra parte, podría ser un tópico. Castelar es, para Machado, el orador de la palabra disparatada-

mente ampulosa y de los períodos interminables, toda una «gloria nacional» que dijera el curda aquel de *Luces de bohemia*. Conviene, eso sí, recordar con qué frecuencia nos llama la atención Machado acerca del peligro de sobrevalorar las palabras por su sonoridad, y que el orador es «el hombre que habla, convirtiéndonos en simple auditorio», es decir, en receptor pasivo en vez de protagonista.

* * *

Machado era tradicionalista, pero lo era un poco a la manera unamuniana, la intrahistórica, y a la suya propia de los apócrifos. Quiero decir que para Machado las grandes rupturas históricas eran un espejismo. Ya hemos visto cómo enfoca, en 1919, el proceso de desmoronamiento de la burguesía y el ascenso del proletariado. «Sólo lo eterno, lo que nunca dejó de ser, será otra vez revelado, y la fuente homérica volverá a fluir.» La palabra «eterno» no hay que entenderla en sentido estricto, supratemporal. Lo eterno para Machado, como para el Unamuno de *En torno al casticismo*, es «lo eterno humano», como señala en el prólogo a *Campos de Castilla* de 1917:

Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas. Me pareció el romance la suprema expresión de la poesía y quise escribir un nuevo Romancero. A este propósito responde «La tierra de Alvargonzález». Muy lejos estaba yo de pretender resucitar el género en su sentido tradicional. La confección de nuevos romances viejos —caballerescos o moriscos— no fue nunca de mi agrado, y toda simulación de arcaísmo me parece ridícula. Ciertamente yo aprendí a leer en el Romancero general que compiló mi buen tío don Agustín Durán; pero mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso y de la tierra donde se cantaron; mis romances miran a lo elemental humano, el campo de Castilla y al libro primero de Moisés, llamado *Génesis* (47-48).

Machado no resuelve en estas líneas, ni mucho menos, el problema planteado por Unamuno en el primer ensayo de ese libro increíblemente denso y contradictorio que es *En torno al casticismo*, el problema de lo que queda cuando algo pasa. Y entonces emplea una expresión unamuniana intencionadamente contradictoria, «lo eterno humano», no para resolver filosóficamente nada, sino para dar expresión a su propia perplejidad y, a la vez, distanciarse del tradicionalismo de cementerio.

Pero la idea machadiana de la historia no es idéntica a la intrahistórica de Unamundo, y lo es menos aún en los años maduros del poeta. Para captar un aspecto fundamental de esa idea, tenemos que acudir a la prosa apócrifa. Ya veíamos que para Machado no había rupturas en la historia sino decaimientos y renovaciones de «lo eterno humano». El

«borrón y cuenta nueva» le parecía una perversidad de fetichistas de lo nuevo. Por ejemplo, el hombre que vuelve de la Gran Guerra desequilibrado por aquella carnicería, quiere saber por qué la ha hecho, y no encuentra la respuesta. Así lo ve Mairena en 1909, en un vaticinio curiosamente acertado sobre la guerra de 1914 y sus consecuencias artísticas e ideológicas:

Los hombres, dice, saldrán algo idiotizados de las trincheras, preguntándose por qué han guerreado y para qué se guerrea. De un modo más o menos consciente, esta pregunta la hará el arte, el arte literario antes que ninguna (¿para qué se escribe? ¿para qué se pinta? y usted, ¿para qué esculpe?) y como no ha de saber responder, el hombre de la postguerra será un hombre estéticamente desorientado, y dará en el culto del infantilismo, del *non sens*, del primitivismo rezagado... Lo más característico de ese arte será una total recusación de toda labor de continuidad...

Habrà que reparar en cuán grande ha de ser el resentimiento y cuán hondo el odio contra la tradición y contra la continuidad histórica de tantos miles de hombres que habrán visto inmoladas, segadas materialmente generaciones enteras en el gran choque de las plutocracias occidentales, cuántos los llevados en alas de una retórica rezagada a una guerra implacable, para defender el predominio del capital que los esclaviza y la forma de convivencia humana que sacrifica al individuo a la estadística. Como una reacción contra la retórica prebélica, aparecerá el absurdismo postbélico, con sus piruetas más macabras, sus futuristas iconoclastas, sus incendiarios de museos...

Yo os aconsejo que os dediquéis a meditar sobre las múltiples manifestaciones de ese arte como fenómenos sociales postbélicos. Ello no es más que un punto de vista para atisbar un aspecto del problema estético. Enfundad vuestras liras y consagraos a la filosofía, quiero decir, a la reflexión, porque la tradición filosófica, menos de superficie que la literaria, no se habrá interrumpido. La continuidad histórica tampoco (628-629).

Acto seguido, profetiza Mairena, en esta profecía *après la lettre*, nada menos que la revolución rusa, que tendrá una «ocurrencia genial», la de eliminar las ambiciones imperiales y hacer la guerra en contra de las guerras plutocráticas. Y esas guerras tendrán una virtud que las anteriores no tenían:

En el camino de esas nuevas guerras, más o menos catastróficas, pero desde luego menos vacías —lanzas contra escudos— en que todo el mundo va a saber por qué y para qué se lucha y hasta para qué se engendra, el arte tomará una actitud profundamente humana. ¿Surgirá un arte nuevo? Esa pregunta, sobradamente inepta, carecerá de sentido. Porque lo primero que ha

de borrarse con una esponja empapada en la vieja sangre de los hombres, es el prurito de discontinuidad y de creación ex nihilo que se engendró en una postguerra embrutecida y desorientada (630).

Estas palabras, aunque escritas en 1938 («Desde el mirador de la guerra») son especialmente útiles para captar la intención de Machado en el momento de elaborar, a mediados de los años 20, sus primeros apócrifos. Porque, si se ha roto la continuidad, al menos de superficie, a consecuencias de la primera guerra, habrá que enfundar las liras y dedicarse a meditar, en busca de otra continuidad, la filosófica, más profunda que la literaria, pero oculta, o sea, apócrifa. La historia no se ha interrumpido. La guerra de 1914 ha sido catastrófica, pero ha producido, en la Rusia zarista de 1917, un acontecimiento esperanzador, porque en él se está gestando el porvenir. No voy a entrar en detalles, porque me llevaría mucho más lejos de lo que quisiera. Me basta señalar unos pocos aspectos del planteamiento de Machado.

1) Ese porvenir que está en germen ya hemos visto que forma parte de la continuidad histórica en proceso de renovación.

2) El arte, sin embargo, ha tomado otro rumbo que Machado llama, en un apunte de «Los complementarios», «la desintegración de la poesía» y que Machado contrasta con «la poesía integral» del porvenir, que él, sin embargo, no podrá escribir. En realidad, la poesía desintegrada tiene, para Machado, dos tendencias, la solipsista, que él asocia con Juan Ramón, y la desubjetivada, que asocia con Guillén, Salinas y sus compañeros de generación; subjetivismo a ultranza, por un lado, y eliminación del sujeto, por otro.

3) El devenir es un proceso unitario. Pasado, presente y porvenir son tres aspectos inseparables del fluir temporal, tanto del psíquico como del histórico. Ya hemos visto que, si la continuidad histórica no se ha roto del todo, parte de ella, la artística, sí. Pero la solución de este problema no está en el arte mismo, sino en sus fundamentos filosóficos. Para hacer el porvenir, que, por cierto, es uno de los grandes temas de Machado, y quizás, el tema por excelencia de su prosa, hay que ayudar a los poetas futuros reanudando la tradición y preparándoles el camino. A este propósito responden los poetas-filósofos apócrifos (léase «ocultos») de 1926-1928, Martín y Mairena. Hay que hacer una tradición histórica, pero inventada y no real (aunque pudo haberlo sido), para que los poetas futuros, a diferencia de los de entreguerras, no tengan que partir de cero. Lo dice Machado al anunciar, en 1928, su tercer apócrifo, Pedro de Zúñiga:

Como nuestra misión es hacer posible el surgimiento de un nuevo poeta, hemos de crearle una tradición de donde arranque

y él no pueda continuar. Además, esa nueva objetividad a que hoy se endereza el arte, y que yo persigo hace veinte años, no puede consistir en la lírica —ahora lo veo muy claro— sino en la creación de nuevos poetas —no nuevas poesías—, que canten por sí mismos (833).

No resisto la tentación de transcribir unas líneas escritas no mucho después por Antonio Gramsci, y recogidas en sus *Cuadernos de la cárcel*:

Que se debiera hablar, para ser exactos, de una lucha por una «nueva cultura», y no por un «nuevo arte» (en sentido inmediato), parece evidente. Acaso no se puede decir siquiera, para ser exactos, que se lucha por un nuevo contenido del arte, porque éste no puede ser pensado abstractamente, separado de la forma. Luchar por un nuevo arte significaría luchar por crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo, ya que no se puede crear artificiosamente los artistas. Se debe hablar de lucha por una nueva cultura, es decir, por una nueva vida moral, que no puede dejar de estar íntimamente ligada a una nueva intuición de la vida, hasta que ésta llegue a ser un nuevo modo de sentir y de ver la realidad, y por lo tanto, un mundo íntimamente relacionado con los «artistas posibles» y con las «obras de arte posibles»⁵.

Son curiosos los puntos de coincidencia entre el pensador materialista y gran lector de Hegel, y el poeta español que no era ni una cosa ni otra. Porque justamente lo que persigue Machado en sus apócrifos es ese mundo de «artistas posibles» y «obras de arte posibles» cuyo fin es preparar el advenimiento de un nuevo mundo moral. Ahora, Machado, a diferencia de Gramsci, llega a sus conclusiones no por el camino directo de la militancia política sino por otro, más laberíntico del imperativo ético de sus maestros institucionistas y su fe democrática (romántica, en último término) en las virtudes del pueblo español. (Los paralelismos entre las ideas de Machado y las marxistas, que han llamado la atención a tantos críticos, sean de izquierdas o no, remiten, en gran parte, a estos detalles que hemos venido apuntando, y que dan a la prosa machadiana un tinte vagamente, y quizá algo más que vagamente, palingénésico.)

* * *

Tras este largo inciso, podemos volver a «Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias» para analizar dos puntos:

1) el recuerdo de la conversación que tuvo Machado con Ilya Ehrenburg, y

2) los dos últimos párrafos del artículo, donde habla Machado de la reproducción fonográfica de la voz de Pablo Iglesias.

El recuerdo que tiene Machado de su conversación con Ehrenburg tiene varios aspectos de interés para nosotros. El primero es su aparente superfluidad. En un trabajo en torno a sus recuerdos de Pablo Iglesias, parecen no hacer falta estas líneas sobre el escritor soviético. Sin embargo, las incluye Machado, que era poco amigo de lo superfluo. Creo que la razón de esta inclusión está en la figura de Ehrenburg y en su significado. Para empezar, Ehrenburg era eso, un escritor soviético, «nuestro fraterno amigo», como le llama Machado; pero no era un escritor soviético cualquiera, sino que ocupaba un lugar más bien singular en las letras soviéticas de la época. Y ello, por dos motivos. Primero porque era un hombre de formación cosmopolita, tan *chez lui* en las grandes capitales europeas como en Moscú o Leningrado. Y segundo, porque, a diferencia de otros muchos escritores rusos de características similares, era comunista, y además, bien visto por el poder en un momento en que no todos los literatos gozaban de ese privilegio. En la época del Frente Popular, Ehrenburg representa el tipo de escritor soviético que sabe andar por el mundo burgués, que es, en parte, por sus orígenes y formación, el suyo propio. Y a eso se debe la inclusión del pasaje en cuestión. Le sirve a Machado para afirmar el paso que ha dado desde su republicanismo (que no ha abandonado, ni muchísimo menos) a la plena aceptación del Frente Popular. Por eso, en el sexto aniversario de la República, había escrito las siguientes palabras:

Hoy hace seis años que fue proclamada la segunda República española. Yo no diré que esta República lleve seis años de vida; porque, entre la disolución de las ya inmortales Cortes Constituyentes y el triunfo en las urnas del Frente Popular, hay muchos días sombríos de restauración picaresca, que no me atrevo a llamar republicanos. De modo que, para entendernos, diré que hoy evocamos la fecha en que fue proclamada la segunda gloriosa República española. Y que la evocamos en las horas trágicas y heroicas de una tercera República, no menos gloriosa, que tiene también su fecha conmemorativa —16 de febrero— y cuyo porvenir nos inquieta y nos apasiona (539-540) ⁶.

Quince días más tarde (1 de mayo, 1937), en su discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas, declara que él no ha sido nunca socialista marxista porque no cree en el determinismo económico, para, acto seguido, puntualizar que:

Veo, sin embargo, con entera claridad, que el socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basado en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase, es una

etapa inexcusable en el camino de la justicia; veo claramente que ésa es la gran experiencia de nuestros días, a que todos de algún modo debemos contribuir (690-691).

Ya se ve que, para Machado, no hay la menor discontinuidad entre la República del 14 de abril, la del 16 de febrero y el socialismo concebido como medio, «etapa inexcusable en el camino de la justicia», camino que culminaría un poco utópicamente en la fraternidad cristiana. La presencia de Ehrenburg simboliza, entonces, un hito, el del Frente Popular, en ese camino.

Pero, ¿por qué decide Machado hablar de Ehrenburg, cuando había conocido durante la guerra a varios escritores rusos? Ehrenburg representaba, acaso más que ningún otro literato, el momento que vive su país en materia de política internacional. Pero además, había traducido a lengua rusa nada menos que las *Coplas* de Jorge Manrique, y los dos habían conversado sobre este tema antes de estallar la guerra⁷. Machado aprovecha el recuerdo de esta conversación para subrayar, una vez más, el tema de su primera meditación infantil sobre la injusticia, los privilegios de clase y la división entre trabajo manual e intelectual. Con este propósito cita a Manrique:

allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos.
allegados, son iguales:
los que viven por sus manos
y los ricos.

Y estos versos dan pie a «una reflexión escéptica de muy honda raíz en mi alma», la expresada veinticinco años antes en el «Poema de un día», que, como ningún otro suyo, recuerda las «Coplas». Machado lee *Los datos inmediatos de la conciencia*, medita en Bergson y en el libre albedrío, y escribe:

Algo importa
que en la vida mala y corta
que llevamos
libres o siervos seamos;
mas si vamos
a la mar,
lo mismo nos han de dar (185).

Pero ahora se sobrepone a su escepticismo y vuelve a afirmar su fe democrática, gracias a la voz de Ehrenburg que

me evocaba, también por su vehemencia, las palabras que Pablo Iglesias fulminaba contra las desigualdades del camino, sin mencionar siquiera su brevedad (640).

Dicho todo esto, podemos abordar los dos últimos párrafos de *Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias*. Veámoslos:

Yo no sé, escribe, si la voz de Pablo Iglesias se conserva fonográficamente. De todos modos, no seré quien lamente la ausencia de ese disco. Al fonógrafo, tan exacto para registrar lo cuantitativo, las relaciones de más y de menos en la voz humana, escapa siempre lo cualitativo, *cet rien qui est tout*, el timbre que distingue a unas voces de otras. Es la tragedia de la máquina, tan útil, tan necesaria: a ella se escapa lo vivo casi siempre; lo espiritual, nunca lo reproduce.

En cuanto a la voz de Pablo Iglesias, del compañero Iglesias, o si queréis, del abuelo, yo prefiero escucharla en mi recuerdo o, mejor todavía, en labios de otros hombres no menos auténticos, no menos verdaderos, que aún nos hablan al corazón y a la inteligencia (640-641).

La relación entre hombre y máquina tiene una importancia en la obra de Machado que no se ha señalado apenas. El tema es complejo, y por eso me voy a limitar, por razones de espacio, a analizar unos pocos aspectos esenciales del mismo. Las prevenciones machadianas frente a la máquina datan de muy antiguo. Se trata de una actitud que se manifiesta lo mismo en su vida que en su obra, y que vemos reflejada en su poesía de principio a fin. Su hermano José lo comentó hace años en el siguiente pasaje:

DE LOS DISCOS

Nunca quiso grabar su voz en discos. Por buena que fuera una grabación, a él jamás le había convencido. Tanto que cuando quisieron que lo hiciese, sugirió humorísticamente que en último caso lo grabase cualquiera por él y que se dijese que aquella voz era la suya. Que para el caso era lo mismo.

DE LA FOTOGRAFIA

La fotografía, cuyo positivo e incalculable valor era el primero en reconocer, no gozaba de gran atracción para el poeta, que nunca se puso a gusto delante del objetivo de una máquina fotográfica.

En las ediciones de sus libros prefirió siempre un dibujo a una fotografía. Pensaba que el espíritu del retratado era lo antifotogénico por excelencia, y que por lo tanto...

No veía en las fotos de retratos más que la cáscara, digámoslo así, de que estamos revestidos.

Tanto la placa fotográfica como el disco sonoro se parecen —decía— al molde que se hace en escultura para reproducir la estatua original, en el que pierde ese no sé qué, que es todo⁸.

La observación es tan interesante como exacta. Incluso repite José Machado textualmente, aunque en español, lo escrito por su hermano dos años antes. Lo reproducido mecánicamente no capta nunca «ce rien qui est tout», «ese no sé qué, que es todo». Subraya, además, algo realmente importante para Antonio Machado: entre el original y la reproducción mecánica, entre molde y estatua, mide una distancia literalmente infinita. En toda la obra de Machado opera, aunque no siempre con el mismo significado, la separación, muy bergsoniana, entre lo material y lo espiritual, lo cuantitativo y lo cualitativo, lo objetivo y lo subjetivo. Y sobre todo, entre tiempo psíquico y el convencional que mide el reloj. No vamos a detenernos en este punto, porque lo ha comentado la crítica muchas veces. El monótono tic-tac del reloj hace acto de presencia ya en «El viajero», primer poema, no cronológica pero sí composicionalmente, de *Soledades, galerías...*, y se repite varias veces en este libro y en *Campos de Castilla*.

De mayor interés para nosotros son los pasajes en prosa, y alguno en verso, donde aborda los temas del trabajo mecanizado y la reproducción mecánica de las obras de arte y también, como en el caso de «Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias», de cualquier enunciado humano. Fijemos los límites cronológicos: 1928-1938, desde el diálogo entre Mairena y Meneses donde da éste a la publicidad su máquina de hacer poesías, hasta el artículo que comentamos. Voy a dejar a la máquina de trovar para otro momento más oportuno. Veamos un solo aspecto de la cuestión: el cine. Machado odiaba, ciertamente, el cine, e hizo que Mairena fuera portavoz de su odio:

El cinematógrafo, decía mi maestro, aplicando el ascua a la sardina de su metafísica, es un invento de Satanás para aburrir al género humano. El nos muestra la gran ñoñez estética de un mundo esencialmente cinético, dentro del cual el hombre, cumbre de la animalidad, revela bajo su experiencia de ser moviente, su calidad de mero proyectil. Porque ese hombre que corre desahoradamente por una calle, trepa a un palo del telégrafo o aparece en el alero del tejado para zambullirse después en un pozo, acaba por aburrirnos tanto como una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa. Mientras ese hombre no se pare —pensamos—, no sabremos de él nada interesante (490).

No sería del todo lícito atribuir esta actitud suya a una simple reivindicación «espiritualista» de los problemas artísticos y humanos (teatro-hombre, frente a cine-máquina, por ejemplo), sino a dos motivos mucho más significativos aún: el auge del cine entre los escritores jóvenes, y ciertos aspectos del pensamiento de Ortega. Apenas hay escritor de los nacidos entre 1890 y 1910 cuyo entusiasmo por el cine no llegue a extremos rayanos en la alucinación. La razón es obvia: en los movimientos rápidos y desacompañados y los ritmos saltones, los cortes bruscos y los cambios de perspectiva imprevisibles, el simultaneísmo

imagístico y la aparente inmediatez, en todo ello detectaban una estrechísima afinidad con sus propios postulados estéticos. (No es nada casual que uno de los teóricos extranjeros de mayor influjo sobre la concepción que del vanguardismo tenían los jóvenes españoles de los años veinte, fuera un cineasta, Jean Epstein.) En otro lugar he comentado una página de *El arte al cubo* de Fernando Vela, donde recurre aquel hombre circumspecto al cine y al fútbol, los dos grandes y nuevos espectáculos de masas, para trazar los límites que separan a su generación de las anteriores⁹. Pretendían ser, en frase de Ortega, hombres muy siglo xx» y el cine representaba, para casi todos ellos, ese afán de actualidad a ultranza que sentían.

Y no sólo en materia de arte sino en el comportamiento mismo, que sería, en principio, consecuencia de ella. Cuenta Alberti en *La arboleda perdida* que, invitado a pronunciar una conferencia por una asociación de mujeres jóvenes, modernas y ávidas de cultura, se presentó, y en vez de hablar de poesía, hizo una charlotada. Hay en esto algo nuevo, que no es el montaje de un número, sino el contenido del mismo. Los jóvenes del 27 no son los primeros que se dedican a «epatar» al burgués. Eso es cosa vieja y un poco aburrida, por cierto. Pero sí llama la atención, la presencia de Charlot en esta historia, por el aire inconfundiblemente generacional que tiene.

Respecto a Ortega, valdría la pena hacer un estudio lo más detenido posible de la relación que tuvo Machado con él. Creo que daría resultados más interesantes de lo que normalmente se supone, y, en cualquiera de los casos, serviría para evitar planteamientos maniqueos. Porque no hay en Machado ni una simple aceptación ni un simple rechazo de Ortega, sino un continuo acercamiento y distanciamiento, una ambivalencia nunca resuelta del todo, incluso en momentos, y son bastantes, en que su desacuerdo con Ortega es total y absoluto. Tal era la admiración que sentía Machado por Ortega que siempre que le nombra es para elogiarle, mientras que cuando hay desacuerdo, le hace una alusión. Perfectamente clara a veces, otras tan velada que no se capta¹⁰. Dos momentos en que el desacuerdo es explícito suelen estar relacionados con las teorías orteguianas sobre minorías y masas, que Machado, como es natural, rechaza de forma sistemática.

Y ello, ¿qué tiene que ver con el cine? Para Machado, el cine, como cualquier otro medio de reproducción mecánica, tiene un defecto esencial: todo lo cuantifica, lo mismo que la palabra «masa» empleada como categoría social.

Recordad, dice Mairena a su clase, lo que tantas veces os he dicho. El concepto de masa aplicada al hombre, de origen eclesiástico y burgués, lleva implícita la más anticristiana degradación de nuestro prójimo que cabe imaginar. Muchas gentes de buena fe, nuestros mejores amigos, lo emplean hoy, sin reparar en que el tópico proviene del campo enemigo. Salvación de las masas, educación de las masas... Desconfiad de ese yerro lógico, que es

otra terrible caja de Pandora. Se me dirá que el concepto de masas, puramente cuantitativo, puede aplicarse al hombre y a las muchedumbres humanas, como a todo cuanto ocupa lugar en el espacio. Sin duda; pero a condición de no concederle ningún otro valor cualitativo. No olvidemos que, para llegar al concepto de masas humanas, hemos hecho abstracción de todas las cualidades del hombre, con excepción de aquella que el hombre comparte con las cosas materiales: la de poder ser medido con relación a unidad de volumen. De modo que, en estricta lógica, las masas humanas ni pueden salvarse, ni ser educadas. En cambio, siempre se podrá disparar sobre ellas (530-531).

En otra profecía *après la lettre*, Mairena relaciona la concepción cuantificadora del hombre con la forma de percepción cuantificada por excelencia que es, para Machado, el cine, y, en este caso, el cine sonoro.

El verdadero invento de Satanás... será la película sonora en que las imágenes fotografiadas, no ya sólo se mueven, sino que hablen, chillen y berreen como demonios dentro de una tinaja. El día en que ese engendro se logre coincidirá con la extensión del empleo de los venenos insecticidas al aniquilamiento de la especie humana (527).

El tema, mejor dicho, el rechazo por motivos éticos y estéticos del concepto deshumanizante, de masas y minorías, hace acto de presencia en cada región, casi, de los dos recuerdos de Pablo Iglesias. Ya vimos que, para Machado, no hay masas sino hombres. El concepto de «masas» es una deformación ideológica de la idea del hombre; la masa no se da en la sociedad, sino en la visión del mundo que tienen determinados grupos, eclesiásticos o burgueses, que, además, detentan el poder. Y vimos también el detalle sintáctico del título, donde Machado destaca el pronombre «yo», colocando tras el verbo «recuerdo», dándonos así a entender que el recuerdo en cuestión era singularmente suyo. Ahora, para Machado el mundo se compone no de minorías y masas, sino del «yo» y el «otro», un «tú» que, lejos de ser objeto, es tan sujeto como «yo». La realidad humana es, para Machado, intersubjetiva: no hay minorías y masas sino una gramática social formada por un «yo», un «tú», un «nosotros». Y este tema lo desarrolla cuidadosamente en «Lo que recuerdo yo de Pablo Iglesias», donde el «yo» se destaca para asimilarse, acto seguido, al «nosotros», en una continua ida y vuelta entre el sujeto individual y el colectivo. Así el «yo» de Machado se destaca en momentos muy singulares de emoción y reflexión, y vuelve a fundirse inmediatamente después con un «nosotros» final caracterizado también por la unidad del corazón y la inteligencia.

Y, para terminar, veamos por qué Machado no lamenta la inexistencia de la voz de Pablo Iglesias reproducida fonográficamente.

1. La máquina sólo reproduce y transmite, convirtiéndonos en «simple auditorio», seres pasivos, masa, en lugar de protagonistas individuales y colectivos, que, de acuerdo con la fe democrática de Machado, son o pueden llegar a ser todos los hombres.

2. La máquina reproduce y transmite únicamente lo cuantitativo, no lo singular emotivo, «ce rien qui est tout», que es, a su vez, raíz de la reflexión. Podríamos decir, recordando una de las actitudes más fecundas del poeta, que la máquina no transmite voces sino ecos.

3. Si la emoción compartida, el «común sentir» es raíz de la reflexión, otro defecto de la máquina será el de impedirnos reflexionar, y, por lo tanto, engendrar razones, «porque las razones no se transmiten, se engendran, por cooperación, en el diálogo» (376). Con la máquina no dialogamos por la sencilla razón de que ésta no «coopera».

4. Para Machado el recuerdo es punto de partida del proceso de creación. Pero en el Machado maduro sobre todo, el recuerdo mismo tiene su origen en el olvido, porque «mal se podía recordar lo que antes no se había olvidado». Y el olvido es, a su vez, producto de la ausencia, mientras que lo reproducido mecánicamente es todo lo contrario. La ausencia es, en la obra de Machado, principio indispensable y motor de la creación:

Y nunca más la tierra de ceniza
a pisar volveré, que Duero abraza.
¡Oh loma de Santana, ancha y maciza;
placeta del Mirón, desierta plaza,
con el sol de la tarde en mis balcones
nunca os veré. No me pidáis presencia;
las almas huyen para dar canciones:
alma es distancia y horizonte, ausencia (737).

Lo reproducido mecánicamente se compone de presencias puras porque la máquina repite hasta la saciedad. Su enunciado es siempre igual a sí mismo (su lógica, ecléctica, es impecable). Por eso Mairena llama «loro mecánico» al tocadiscos. El loro mecánico repite y vuelve a repetir, imposibilitando el olvido, y, por consiguiente, el recuerdo creador¹².

5. La máquina transmite no sólo una eterna presencia sino un eterno presente, colmo de la destemporalización. Elimina, así, tanto el pasado como el porvenir. Puesto que el hombre que está sometido a el bombardeo de enunciados reproducidos mecánicamente no puede someterlos, a su vez, a un proceso de recreación, será «prisionero en la Arcadia del presente» («Del pasado efímero», 189), y, por ello, «el vano ayer engendrará un mañana/vacío» («El mañana efímero» 196).

Pero Antonio Machado creía, con fe inteligente, en un mañana de plenitud. Por eso, un día de agosto de 1938 recordó a Pablo Iglesias.

NOTAS

¹ *Obras. Poesía y prosa*. Edición reunida por Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre (Buenos Aires, Losada, 1964), p. 713. Remito en lo sucesivo a esta edición, señalando entre paréntesis y dentro del texto de mi estudio la página correspondiente.

² Véase Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 4.ª ed., Madrid, Gredos, 1966, cap. VII.

³ Estos versos han de interpretarse, al margen de la intención poética, en sentido literal. La memoria de Machado tiene muchas lagunas perfectamente reales. Así, el acto al que parece referirse se celebró no en 1889 sino dos años más tarde.

⁴ No es este el momento oportuno para plantear el problema del semifeudalismo en España, ni soy yo la persona indicada para abordarlo. Cabe observar, sin embargo, que entre las muchas reminiscencias del antiguo régimen en la España contemporánea y oligárquica está el señoritismo, que pervive como *forma* infinitamente degradada de la sociedad señorial inexistente. Naturalmente, en el contexto del artículo que comentamos, la palabra «señorito» no tiene exactamente el mismo significado que en otros escritos de la guerra donde Machado distingue entre «señoritos» (franquistas) y «señores» (soldados del ejército republicano). Lo cual acredita su sentido de la realidad, y, puestos a descubrir mediterráneos, su capacidad para elegir oportunamente los adjetivos.

⁵ En *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 24, traducción nuestra.

⁶ Sobre el tema de Machado y el Frente Popular, véase Carlos Blanco Aguinaga, «De poesía y de historia: el realismo progresista de Antonio Machado» (artículo inédito).

⁷ Según recuerda Machado, la conversación había tenido lugar «hace muy poco tiempo, un año antes de estallar la rebelión militar». Parece tratarse de otra «laguna» de su memoria. Si hemos de fiarnos de sus *Memorias*, Ehrenburg no estuvo en España en 1935, y sí inmediatamente después de las elecciones de febrero.

⁸ José Machado, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado (recuerdos de su hermano José)*, 2.ª ed., Soria, s. f., pp. 19-20.

⁹ Véase el prólogo a la reedición de Ernesto Giménez Caballero, *Yo inspector de alcantarillas*, Madrid, Turner, 1975, p. 13.

¹⁰ Así es el diálogo entre Mairena y Meneses (324-328). La máquina de trovar inventada por Meneses tiene tres registros, el positivo, el negativo y el hipotético, que corresponden al *ser*, al *no ser* y al *poder ser*. Todo esto, además de una chunga colosal (recuérdese la tricotomía dialéctica de Hegel y de Marx, y la visión que de ambos pensadores tenía Machado), es una crítica del capítulo 4 de la segunda parte de *España invertebrada*, «La magia del debe ser». No es casual en absoluto que el registro hipotético sea, según Meneses, el registro humano, y que, unos años más tarde, al principio de la guerra, Machado llame a Mairena «Profesor apócrifo o hipotético» (662). (Estas observaciones y otras relacionadas con ellas forman parte de un trabajo inédito sobre el tema.)

¹¹ Véase Luis Rosales, «Muerte y resurrección de Antonio Machado», *Cuadernos hispanoamericanos*, 11-12, 1949, pp. 446-450.

Liberalismo e Romantismo em Portugal e no Brasil: Proposta para uma correlação

Norman M. Potter, Ronald W. Sousa
University of Minnesota

Nas páginas que seguem tencionamos discutir em linhas gerais as seguintes proposições: 1) que no mundo luso-brasileiro se originaram, em fins do século XVIII e começos do XIX, duas distintas tradições liberais, uma portuguesa e a outra brasileira, cada uma com sua própria configuração social; 2) que uma múltimoda correlação positiva existia entre facetas do liberalismo socio-político de cada país e aspectos de seu romantismo literário incipiente; e 3) que, conseqüentemente, contrastes podem ser analisados, ao nível temático-estrutural, na literatura romântica de primeira fase nas duas nações (Portugal, ca. 1825 a 1835; o Brasil, ca. 1835 a 1845).

O que por hora poderá parecer tautológico não o é porque, como os fatos indicam claramente, há, na passagem do século XVIII ao XIX e, principalmente, nas primeiras décadas do século XIX uma situação «*sui generis*» no mundo luso-brasileiro. A presença da corte portuguesa em território brasileiro (1808-1820), a presença de brasileiros nas «cortes» portuguesas, assim como sua presença sucessiva e constante em Coimbra criam uma relação metropole-colônia e colônia-metropole altamente incomum. O liberalismo incipiente, assim como o romantismo que o acompanha, embora diferente em áreas diferentes do globo, se interrelacionam e se influenciam. Note-se que não postulamos uma relação directa e mecânica entre um «liberalismo» na política e um «romantismo» na arte senão a existência duma realidade socio-intelectual que ambos, cada um na sua maneira, expressam. O que tencionamos em nossos argumentos é, com efeito, analisar as duas realidades nacionais e, no processo, caracterizar sua expressão literária. Propomos esses argumentos em forma esquelética e generalizada, anotando as varias sustentações, porque a nossa intenção em tratar os três pontos básicos, acima enumerados, é meramente a de abrir linhas gerais a futuros estudos do assunto.

* * *

No tocante ao primeiro dos três pontos, ha varios angulos de análise que podem ser utilizados para expor as raízes e os contornos do pensa-

The editorial board wishes to apologize for the numerous typographical errors contained in "Liberalismo e romantismo...", which resulted from time pressures and the consequent difficulties in finding a Portuguese-speaking proofreader. We are confident that in the future such difficulties will not arise.

mento liberal nos dois países. Talvez o mais fecundo — e o que se utiliza neste estudo — se concentra na história da teorização socio-econômica, porque ali se vislumbram tanto factores socio-econômicos como correntes intelectuais, tanto, logo, a experiência bruta do homem em cada país como suas tentativas de interpretar e modificar essa experiência. A análise começa convenientemente com umas considerações sobre a época do despotismo utilitário do marquês de Pombal, primeiro-ministro de D. José I (r. 1750-1777), em que tal teorização se vê claramente.

Na esfera do planeamento económico, a administração pombalina, em verdade, apenas intensifica e sistematiza inclinações presentes em administrações anteriores¹. Confrontado pela dura realidade, herdada dum mercantilismo descuidado, de que grande parte da economia portuguesa estava em mãos de comerciantes estrangeiros — particularmente os ingleses — estabelecidos nas cidades principais de Portugal e do império, Pombal, em nome do poder régio absoluto, empreendeu um programa de reformas. Para os nossos propositos, uma análise breve desse programa terá não só o valor de revelar realidades económicas mas também o de denunciar atitudes de parte da metrópole para com as colónias — especificamente para com o Brasil, naquela época o elemento basilar do tráfico comercial do império. As acções de Pombal foram várias: proibiu a exportação de ouro e prata, aboliu ou pelo menos diminuiu as vantagens de certos grupos privilegiados, organizou companhias comerciais nacionais dentro de Portugal para a exploração de productos nacionais, procurou estimular a indústria do país, fechou os portos do império ao commercio estrangeiro, e fomentou a organização de companhias monopolistas nacionais para commerciar com o Brasil. Tais companhias foram encorajadas com leis favoráveis e empréstimos governamentais e foram reguladas pelo governo. Pombal, demais, permitiu que funcionários do estado partilhassem nos negócios de tais companhias e limitou só a nacionais a participação.

Essas acções decisivas se basearam em várias conjecturas: que o fim de toda actividades commercial é a acumulação de riqueza na nação por meio a competição commercial internacional num mundo em que a procura é mais ou menos fixa; que dentro desse sistema uma nação compete com as demais explorando suas colonias, que existem só para o beneficio da metrópole; que o livre commercio, entre colonias e metrópole e entre metrópole e outras nações, se permite sob condições criadas por limitações e intervenções governamentais tais como as de Pombal; que assim se consegue paridade, se não saldos positivos, em termos de balanças comerciais internacionais. Tais concepções evidentemente applicavam-se ao caso de Portugal, nação cuja prosperidade historicamente depende do seu êxito no papel de nação-intermediaria em termos comerciais. É claramente tiveram como fim principal salvaguardar o commercio brasileiro da dominação inglesa. Ao que parece, estes métodos, apesar de não succederem em quase todas as realizações concretas — as companhias monopolistas, etc. —, estabeleceram as estruturas funda-

mentais duma época poca de prosperidade. Deve-se notar, porém, que, pelo menos em parte, a prosperidade resultou de factores de ordem internacional —as revoluções norteamericana e francesa, e outras acções bélicas— que diminuíram a competição². Mas a causa do sucesso não tem importancia; o que nos interessa são as ideias e as resultantes estruturas comerciais que participaram do sucesso —e elas foram essencialmente pombalinas: o individuo existia apenas como um meio à prosperidade do estado e recebia benefícios só na medida em que o estado lucrava; e quem mais recebeu benefícios foi o indivíduo em contacto directo com as estruturas da metropole.

Os resultados das accões pombalinas foram dois. Primeiro, um aumento rápido da burguesia nacional, que abrangeu dois grupos: uma alta burguesia, pouco numerosa, formando o elemento basilar das companhias monopolistas e depois continuou com companhias paralelas privadas; e, subordinada a esta, uma pequena burguesia, muito mais numerosa, ocupada no tráfico comercial ultramarino e metropolitano interno, em empresas dependentes desta ou na burocracia governamental³. Segundo, a localização de grandes números de pequenos burgueses, para os propósitos de comércio, nos centros urbanos do Brasil, que em fins do século XVIII forneceram uma percentagem preponderante de materiais ao tráfico nacional⁴. Com efeito, no Brasil o exercício de qualquer negócio de alcance considerável foi, em termos práticos, limitado a esses indivíduos, chamados *reinóis* pela gente da colonia e vistos por eles como portugueses e, portanto, como estrangeiros⁵. Esta burguesia crescente, dividida em dois continentes mas envolvida na mesma actividade comercial, ficava sem poder econômico-político, dependendo para existir como classe, como vimos, de privilégios governamentais.

No último quartel do século e nos primeiros anos do século XIX depois do predomínio pombalino— a política oficial no tocante ao comércio, e a resultante configuração social, se mantiveram mais ou menos intactas (v. Peres, pags. 414-418). Com efeito, algumas das medidas mais obviamente proteccionistas foram promulgadas em administrações posteriores à pombalina (v. Oliveira Marques, I, 395-398).

Mas continua também durante esta época uma evolução ideológica no Brasil em opposição à política oficial. Não escapa a alguns brasileiros que está ao redor deles uma terra rica e imensa com possibilidades duma agricultura forte; tampouco lhes escapa que no presente sistema eles representam o papel dum corpo servil, explorado pelo benefício quase exclusivo do português (v. Prado, *História Econômica*, pags. 99-101, 110-111). E, demais, são-lhes patentes as medidas que conservam a situação: a presença dos reinóis comerciantes e as várias tentativas oficiais de suprimir novas idéias e estruturas (v., por exemplo, *ibid.*, pag. 116). E para esta experiência encontram uma série de idéias explicativas —na esfera econômica, teorias liberais, então vigentes, de Adam Smith e, mais importantemente, dos fisiocratas franceses⁶. Não se pode dizer que essas teorias, provenientes duma França agriculturalmente forte e duma Inglaterra com poderosíssima produção agrícola e em vias de

industrialização, foram intimamente aplicáveis ao caso do Brasil, país grande, rural e economicamente explorado. O que, antes, se pode dizer é que, condicionado a depender —embora indirectamente— do mercado internacional, o país viu em tais teorias uma explicação tanto de suas condições econômicas e psicológicas como de possibilidades de melhorar tais condições pela aplicação de teorias que postularam reorganizações internas e uma relação directa ao mercado internacional⁷. Algumas das idéias mais importantes para o momento no Brasil foram estas: ênfase na produção da riqueza —preeminentemente na agricultura—, em lugar da concentração numa concorrência internacional para boa porção duma riqueza de quantia fixa; a preconização da livre utilização de propriedade privada por parte do agricultor individual na procura de seu interesse privado, em lugar do autoritarismo mercantilista; a idéia de que uma nação é análoga a um organismo, tendo em si a capacidade de funcionar em perfeita harmonia; a proposição da competição livre como uma força conduzente ao melhoramento do homem e sua sociedade; a postulação duma série de liberdades individuais para garantir este sistema; e, que é de suma importância, a extensão de todas essas idéias à esfera internacional, num elogio do livre comércio internacional⁸. Deste movimento nasce, evidentemente, o liberalismo brasileiro.

Mas que tipo de liberalismo foi, donde veio, neste país em que a população constava preponderantemente ou de escravos ou de pessoas economicamente marginalizadas, neste país comercialmente explorado em que a burguesia comercial era considerada estrangeira? Veio de um pequeno grupo constituído primariamente da elite intelectual dos poucos centros urbanos e da aristocracia agrícola nativa e, em menor grau, duma pequena burguesia-classe artesã também nativa⁹. Quais seriam os motivos deste grupo? Claramente, em primeiro lugar, conseguir liberdade política, que implicava numa liberdade econômica concomitante —para se desenvolver fóra dos moldes impostos por Portugal. Em segundo lugar, deslegitimar a burguesia comercial residente para preencher o vácuo, tomando a si o papel de organizador-gerente do país. Em cada caso, pelo menos em parte, para tirar vantagem econômica para si, como classe social ou classes sociais.

Os acontecimentos de 1807-1824¹⁰ facilitaram, duma maneira distinta de todas imagináveis, a realização desses objectivos: a invasão de Napoleão em Portugal e o conseqüente refúgio da corte real no Rio de Janeiro; a proclamação de 1808, em que o rei, cedendo a necessidades econômicas e aos conselhos dos liberais brasileiros, abriu os portos brasileiros ao comércio internacional —isso é, praticamente, ao comércio britânico; a proclamação de 1815 levantando o Brasil ao estado de reino autônomo unido com Portugal; a revolução liberal de 1820 em Portugal, contra o protectorado inglês; a volta, em 1821, do rei D. João VI a Portugal, em que deixou o filho, D. Pedro, como regente do Brasil; o choque entre D. Pedro —neste instante, representante mais ou menos fiel dos interesses brasileiros— e as «cortes» liberais em Portugal; a subsequente proclamação, da parte de D. Pedro, da independência brasileira;

e, finalmente, depois dum choque entre D. Pedro e a assembléa constituinte, formada em grande parte dos liberais brasileiros¹¹, o estabelecimento, em 1824, duma Constituição nacional moderada, em que se garantiam tanto amplas liberdades individuais como igualdade legal dentro das altas classes.

So resta dizer que as forças liberais continuaram sua pressão. Achando que D. Pedro e sua corte, composta quase exclusivamente de portugueses, não respondiam às necessidades do Brasil, e, portanto, que procuravam subverter as instituições garantidas na Constituição, forçaram, em 1831, a abdicação dele em favor de seu filho, brasileiro nato (Burns, *History*, pags. 118-119). E em 1848 houve um conflito armado entre partidários do liberalismo e comerciantes portugueses, que ainda eram donos de número considerável das casas comerciais (*ibid.*, pag. 125).

Por esta data, porém, as forças liberais tinham mudado de caracter —ou bem pode-se dizer que, ausente a pressão unificadora dum adversário comum, o seu verdadeiro caracter tinha-se manifestado: os pequenos burgueses e elementos da *intelligentsia* formaram um bloco liberal não coeso em conflito com e completamente subordinado a poderosa aristocracia agrícola que, unida —embora intranquilamente— à monarquia constitucional, tirava vantagem do comércio inglês e não se incomodava com a presença de comerciantes portugueses¹². Pouco de substancia, efectivamente, tinha-se passado dentro do país; as contradições e consequentes lutas pelo poder durante o II Imperio parecem comprovar as contradições inerentes ao proprio processo da independência.

O desenvolvimento do liberalismo em Portugal seque linhas opostas: concentra-se na burguesia comercial, exactamente a classe contra a qual os liberais brasileiros lutaram¹³.

A guerra peninsular e a abertura dos portos brasileiros tiveram em Portugal o efeito esperável: produziram uma depressão económica. E, no vácuo criado por esses factores e pela deslocação para o Brasil da corte e parte da aristocracia, a burguesia começou a conceber uma traição por parte do sistema legal que antes a tinha protegido. Como se passou com o Brasil, achou uma ideologia correspondente no liberalismo, e conseguiu divulgá-la a nação. Essa situação levou à revolução militar de 1820 e as «cortes» que produziram a Constituição liberal de 1822.

As diferenças em termos de configuração social produziram um liberalismo português bem distinto ao do brasileiro —e um liberalismo que evidencia uma serie de princípios que, embora facilmente compreensíveis em termos históricos, são filosoficamente ambivalentes. Por exemplo, por razões económicas bem patentes, as «cortes» liberais¹⁴, enquanto proclamavam direitos e liberdades individuais, também proclamavam a intenção de escrever uma constituição *pro imperio*.

E pensadores liberais, enunciando às vezes numa retorica filosofica, reformas agrárias e comerciais, segundo a doutrina fisiocrática, para o país como tal —reformas urgentes num país de fraca produção interna depois de depender por tanto tempo do comércio colonial—, sem embargo procuraram manter as estruturas mercantilistas no comércio in-

ternacional. E, rejeitando o passado absolutista como um sistema que, sufocando a criatividade individual, levou a situação de então, apresentaram-se como regeneradores do país, buscando raízes para as acções nas tradições nacionais antes da época absolutista. Às vezes, como veremos, simplesmente fabricaram tais «raízes»¹⁵. O simples caso é que o liberalismo português, concebido primariamente por classes dependentes da estrutura mercantilista e, portanto sob o pêsso de condições socio-econômicas ligadas ao passado nacional, reflecte, como que inevitavelmente, esse passado.

Para completar o quadro histórico da época, convém notar que os liberais não puderam manter o controle estabelecido em 1820. Blocos de aderentes, especialmente a dos militares, perdendo o optimismo depois da independência do Brasil —porque consciente ou inconscientemente echaram que um resultado primário da revolução seria a reunificação das duas nações a maneira velha —rejeitaram os princípios liberais (v. Oliveira Marques, II, 57-58). Só em 1834, depois duma guerra civil e um período de reino absolutista, venceram definitivamente para poder começar a estruturar a nação segundo seus desígnios —e então com uma constituição moderada (A Carta Constitucional de 1826, que não vigorava desde 1828), que respondia melhor as suas necessidades reais do que a produzida pelo fervor liberalíssimo de 1822¹⁶.

As contrastantes tradições liberais de Portugal e do Brasil compartilham certas idéias básicas —que receberam do pensamento liberal internacional e adaptaram a suas circunstâncias. A chave dessas noções em comum talvez se encontre no termo «harmonia», lugar-comum da era, empregada no sentido duma harmonia primitiva e natural que está por achar tanto dentro de homen como no mundo externo. Do ponto de vista sócio-econômico se concebia que, libertado de intervenções, o comércio e a produção achariam seu estado harmonioso-natural e floresceriam, para o benefício de todos. Do ponto de vista político, o que se queria criar era um sistema sócio-legal nacional baseado nessa visão do homem e da sua sociedade: um sistema que garantiria liberdade individual e direitos da propriedade, produzindo assim, se argumentava, uma felicidade geral. A doutrina da «harmonia» foi, obviamente, uma tentativa da parte da burguesia de entronizar ideias relativas a sua experiência.

Dentro deste ideário, sè vê facilmente os termos do conflicto entre Portugal e o Brasil. Para os portugueses, procurando uma renovação de volta às raízes, a «harmonia» implicava o Brasil, ou outra colônia de capacidades comparáveis. Para o Brasil, sentindo em si uma força nacional e por isso procurando não renovação se não começo, a «harmonia» implicava a ruptura definitiva das ligações com Portugal.

As diferenças —e o conflicto básico— entre as duas tradições se veem claramente perfilados em vários documentos da época, que reproduzimos com grifo nosso para enfase. Por exemplo, em Portugal, na proclamação feita no dia da revolução liberal de 1820 pelas forças militares liberais, se lê:

Nossos avós foram felizes porque viveram nos séculos venturosos, em que Portugal tinha um governo representando nas cortes da Nação, e obraram prodígios de valor enquanto obedeciam as leis que elas sabiamente constituíam, leis que aproveitavam a todos, porque a todos abrigavam. Foi então que eles *fizeram tremar a Africa, que conquistaram a India, e que assombraram o mundo conhecido*, ao qual acrescentaram outro para dilatar ainda mais o renome das suas proezas. Nunca a religião, o trono e a Pátria receberam serviços tam importantes, nunca adquiriram, nem maior lustre, nem mais solida grandeza, e todos estes bens dimanavam perenemente da constituição do Estado, porque ela sustentava *em perfeito equilibrio e na mais concertada harmonia*, o direito do soberano e dos vassallos.

.....

A mudança que fazemos não ataca as partes estáveis da monarquia. A religião santa de nossos pais ganhara mais brilhante esplendor, e a melhora dos costumes, fruto também de una iluminada instrução pública, até hoje por desgraça abandonada, fará a nossa felicidade e das idades futuras. As leis do reino, observadas religiosamente, segurarão a propriedade individual, e a Nação sustentará a cada um no pacifico gozo de seus direitos, porque ela não quer destruir, quer conservar. As mesmas ordens, os mesmos logares, os mesmos officios, o sacerdotio, a magistratura, todos serão respeitadas no livre exercicio da autoridade que se acha depositada nas suas mãos.

(Peres, VII, Parte I, 52-53.)

Sem duvida documento dirigido ao público e provavelmente muito influenciado pela mentalidade «liberal» dos militares de 1820: interesse na estabilidade e na continuidade e com o pasado, enfase no colonialismo. Mas estas tendencias são características, em menor gráu, do liberalismo português em geral

E o poeta Almeida Garrett, ideólogo liberal, escrevendo sobre a libertação do Brasil, depois de expressar horror perante a exploração colonializante do passado, proclama ao Brasil:

Oh! virgens plagas de Cabral famoso,
 Se barbaros outrora
 Vos levamos grilhões, levamos ferros,
 (Que também arrastavamos)
 Hoje convosco alegres repartimos,

Irmamente vos damos
 Parte igual desse dom que os céus nos deram,
 Que a tanto custo houvemos.
 Lá vai, lá surge em terra, avulta e cresce
 A lusa liberdade.
 Folgai, folguemos: *Portugueses todos,*
En laço igual unidos,
 Sobre o seio da Patria reclinados,
Como irmãos viviremos.
*Oh! seja eterna tão feliz concordia*¹⁷.

Ao que parece, expressão sincera e idealista, mas proveniente do conceito português da «harmonia», que pressupõe relações estreitas com o Brasil.

No Brasil, pelo contrario, num manifesto anti-monarquista de 1824, se lê:

Não é preciso, brasileiros, n'este momento fazer a enumeração dos nefandos procedimentos do imperador, nem das desgraças que acarretámos sobre nossas cabeças por havernos escolhido, enganados, ou preocupados, tal systema de governo e tal chefe do poder executivo! Vós todos, e todo o mundo que os tem observado, os conhecem e enumeran: porém, comquanto estivessem prevenidos na espectativa de males, nunca a ninguém imperador havia trahir-nos, e *abandonar-nos ao capricho de nossos sangrentos e implacáveis inimigos lusitanos* no momento em que teve noticia de estar fazendo-se a vela a expedição invasora! É é crível que não fosse preparada de accordo com elle? E possível, mas não provável.

.....
 Brasileiros! Salta aos olhos a negra perfidia, são patentes os reiterados perjuros do imperador, e está conhecida nossa illusão ou engano em adoptarmos um systema de governo defeituoso em sua origem, e mais defeituoso em suas partes componentes. As constituições, as leis e todas as instituições humanas são feitas para os povos e não os povos para ellas. Eia, pois, brasileiros, tratemos de constituir-nos de um modo análogo às luzes do século em que vivemos; *o systema americano deve ser idêntico; desprezemos instituições oligárchicas, só cabidas na encanecida Europa*¹⁸.

O que está evidente neste documento e exactamente o sentido separatista, o senso de «harmonía» brasileira, neste caso militantemente exclusiva da de Portugal.

Vimos, nos documentos acima reproduzidos, aspectos do que se pode denominar a «polêmica implícita» das primeiras etapas do liberalismo em cada país, em que a burguesia expõe, e procura entronizar, a sua visão do homem e da sociedade. Das várias formas em que esta polêmica se manifesta, uma é a criação literária —portanto a importância do segundo dos pontos com que introduzimos este estudo.

E impossível identificar completamente a polêmica liberal com o corpo textual das primeiras etapas do romantismo em Portugal e no Brasil. Mas é inegável que a preponderante maioria dos escritores românticos vieram dos sectores de cada sociedade em que o pensamento liberal se assentava e que muitas facetas do seu pensamento ou meramente afirmam ou de facto elaboram aspectos das respectivas ideologias liberais. Por tanto, e lícito estudar essa literatura, em bloco, como a expressão da experiência e do ideário liberais. Dai prosseguimos a um exame breve de facetas centrais dessa literatura na sua relação com o pensamento liberal.

Por exemplo, o conceito de «harmonia» que examinamos a respeito de teorização sócio-econômica liberal se vê elaborado na literatura romântica: afirma-se que o homem contém dentro de si a possibilidade irrealizada de poder viver em perfeita harmonia com suas circunstâncias, sejam elas naturais ou sociais —que, logo, ele, e por extensão a sua sociedade, são virtualmente aperfeiçoáveis. Intimamente ligada a esse conceito é a noção de que «harmonia» essencial do universo se vê imanente na natureza —possível extensão de elementos da doutrina fisiocrática. E a interacção entre a visão da harmonia natural e o germe de harmonia potencial dentro do homem-que se dá a perceber quando o domínio sufocante da razão enfraquece —produz os *romantic moments*, visões transcendentais que constituem uma das bases temáticas da literatura romântica. E ligado a essas idéias está o conceito —elaboração da ênfase individualista do pensamento liberal que vemos em conexão com os desejos econômicos dos grupos burgueses —de que cada homem é inerentemente um ser único, inviolável, as vezes misteriosamente profundo¹⁹.

Dentro do modelo descrito por tais conceitos —que são lugares comuns do romantismo internacional —há, evidentemente, diferenças conceptuais entre escritores individuais e entre movimentos nacionais. E, echamos, essas divergências se relacionam em parte com diferenças em tradições liberais.

No romantismo português, por exemplo, nota-se a tentativa de mitificar a ideia de nacionalidade, de definir muitas vezes por meio de tratamento-reinterpretação do passado nacional— um suposto carácter nacional perdido. Escreve-se de heróis nacionais, de acontecimentos importantes na formação de Portugal, e de elementos populares-folclóricos. Cultiva-se a narrativa histórica, em que as vezes eventos do passado se relacionam claramente com eventos entre 1820 e 1834, assim transmitindo a este também um carácter de heroicidade e de importância vital. Em geral, panorama literário que revela o programa liberal em que se

procura *renovar*. E echamos aceitável teorizar que a simples ênfase em matéria do passado interpretada em termos espirituais talvez denuncie sentimentos profundos duma perda tangível —de imperio comercial, geográfico, financeiro —nos partidarios do liberalismo em Portugal e um consequente recurso substitutivo as categorias intangíveis que lhes restavam.

No romantismo brasileiro se vê toda uma temática de procurar compreender a unicidade da experiência no Novo Mundo, passada e presente, juntamente com uma mitificação do sentido de espaço amplo e de potencialidades de vários tipos. A narrativa acentua tais elementos, e, nas obras de temática indianista ou fronteirista, concentra, significativamente, em personagens positivas que vivem à margem da civilização europeia, as vezes em cenário a-histórico e quase sempre em contacto harmonioso com a natureza.

Há muito mais que dizer acerca da relação entre temática romântica e ideologia liberal e também acerca das distinções superficiais entre a temática portuguesa e a brasileira no seu papel de expositores de mitificações nacionalistas e metafísicas de doutrinas liberais. Também há uma multiplicidade de métodos que podem ser empregados para aprofundar tais assuntos. O nosso proposito, porem, é meramente o de esboçar um campo de estudo. Portanto, prosseguimos agora a examinar um motivo literário específico para procurar estabelecer termos para uma análise pormenorizada na base das linhas de pensamento que temos estabelecido.

* * *

O motivo a ser investigado nesta continuação ao terceiro dos pontos com que introduzimos este estudo de facto constitui um complexo temático que aparece repetidamente na literatura romântica: e o motivo da visao transcendente. Tentamos examinar, segundo as linhas contrastantes anteriormente esboçadas, os termos específicos em que quatro poetas afamados, das primeiras etapas do romantismo luso-brasileiro, dois portugueses e dois brasileiros, tratam esse motivo, para procurar verificar a extensão e a maneira em que, por um lado, a materia da discussão antecedente facilite um exame dos poemas e, por outro lado, tal exame de obras literarias possa modificar ou enriquecer a compreensão da mentalidade do memento sócio-histórico. As obras a ser examinadas são as seguintes: Almeida Garrett (1799-1854) e um poema da *Lírica de João Mínimo* (1829), sua primeira colectânea intitulada *A Harpa do Crente* (1837); Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e um poema da colectânea *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836); e Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) e um poema da colectânea *Primeiros Cantos* (1846-1847). Salvo no caso de Magalhães, os poemas provêm dos primeiros livros de poesia do autor e constituem ou o primeiro tratamento do motivo que se conhece ou, pelo menos, um dos primeiros. Em todos casos referimos-nos colateralmente a outros poemas do autor para substanciar e/ou ampliar as observações.

Pode-se dizer que o liberalismo veio naturalmente a Almeida Garrett: seu pai foi funcionário público letrado e a mãe de uma família de comerciantes recentemente enriquecida com negócios brasileiros. Dai, acerca da relação necessária entre Portugal e o Brasil. Pode-se resumir dizendo que pertenceu à pequena burguesia abastada do Porto; foi entusiasta do movimento liberal, da Revolução de 1820 e dos princípios da Constituição de 1822; lutou na guerra civil na facção liberal. O poema «Sonho Profético» (*Obras*, I, 1529-1533), datado de fins de 1819 —mas as datas afixadas ao trabalho pelo próprio Garrett são sempre suspeitas—, parece ser indicativo da suas esperanças revolucionárias.

Vale a pena tratar brevemente os versos que introduzem a matéria do «sonho», porque são indicativos de versos paralelos nos outros poemas a examinar, que até repetem a dicção deste. Primeiro, a imagem do sol nascendo depois duma noite de sombras, a iluminação da natureza; depois, a exposição do processo paralelo numa pessoa a despertar-se «do grave sono, / Que em olvido tranquilo a alma sepulta». Logos, estabeleceu-se um estado de percepção transcendente:

Meio aberto e fechado estava ainda
O usado trato entre a alma e entre os sentidos;
As suspensas ideias ressurgiam,
Mas sobre asas ligeiras vagueando,
Soltas do império da razão que as guia...

Neste estado, a *persona* do poema diz que vê uma figura feminina, uma matrona algemada numa caverna rochosa. A figura representa Portugal da época, cheio de passado e no presente enervado. Esta figura lamenta a presente «tirania» que lhe impossibilita qualquer nova realização da sua essência, em versos como:

A mesma inda serei? Tenho ainda filhos?
E há ceus que mandem tal, deuses que o ordenem?
Sem leis, sem pátria, na opressão, nos ferros
Não vedes, filhos meus, não tendes peito...?

As equações *matrona = tradição nacional* e *filhos = portugueses viciados da época presente* são óbvias. A seguir, a matrona, em nome dos direitos naturais humanos, luta com um gigante que representa «O despotismo» e acaba vencendo-o.

O segundo poema a tratar é «A Semana Santa» (1829), de Herculano²⁰, filho de burocrata lisboeta. Diferente de Garrett, com quem travou amizade lutando nas tropas liberais durante a guerra civil, Herculano acabou aceitando os princípios da Carta Constitucional.

O seu poema começa, num cenário natural-simbólico, com a imagem dum velho templo gótico, herança ancestral. A *persona* do poema o contempla, observando que as qualidades vigorosas que o templo representa já não se veem. Segue a sequência visionária, em que se vê o juízo de

Deus através da historia humana—visão da harmonia natural-divina e da necessidade de crença religiosa, que é explicitamente notada como uma das qualidades agora perdidas. Seguidamente se ouve uma «Lamentação» modelada na primeira de Jeremias, em que o profeta lamenta a perda de Jerusalém. Logo os termos da lamentação se aplicam directamente a Portugal:

A minha triste Patria era tão bela,
E forte, e virtuosa! e ora o guerreiro
E o sábio e o homem bom acolá dormem,
Acolá, nos sepulcros esquecidos,
Que a seus netos infames nada contam
Da antiga honra e pudor e eternos feitos.

.....

... Bem como um cadaver já corrupto,
A nação se dissolve: e em seu letargo
O povo, envolto na miseria, dorme.

É um apelo a supostos valores perdidos —os valores da força, a liberdade, a vigilância— valores que podem renovar a intimidade perdida entre Portugal e a harmonia universal.

Os dois poetas portugueses, do que tem-se visto, tratam a harmonia —cujas referentes socio-economical liberais vemos acima— como uma categoria que falta à nação mas que ela pode atingir pela incorporação de certos valores sociais atribuídos à tradição portuguesa. Posição que sem duvida reflecte a ambivalência, antes referida, no programa liberal português. O tema duma decadência ou frustração presente e explicito, tema —o inverso psicológico do programa de «regeneração»— que se repete neles em circunstâncias paralelas, as vezes como um complexo de culpa²¹ e outras vezes como uma síndrome de que eles —os que tem uma visão da harmonia possível se a patria aceitar a sua posição ideológica— ficam separados; às vezes uma tensão aparente entre as duas alternativas²².

«A Voz de Minha Alma», de Malgahães²³, médico, diplomata, representante do sector intelectual do Rio de Janeiro —quase todos os poemas do livro que este poema introduz foram escritos em 1833-1836 durante uma longa viagem por Europa— segue um modelo mais ou menos paralelo ao dos dois poemas portugueses. A *persona* ouve uma voz interna-externa que é a voz duma harmonia universal. Resolve utilizar esta voz, em lugar de uma Musa clássica, como a de sua poesia, dizendo:

Adeos, ficções de Homero!
Deixai, deixai minha alma
Em seus novos delírios engolfar-se,
Sonhar co'as terras do seu patrio Rio
.....

Minha alma, imita
 A Natureza;
 Quem vencer pode
 Sua beleza?

... ..

Tu não escutas
 Essa harmonia,
 Que ao throno excelso
 A terra envia?

É notável que, em contraste com os poetas portugueses, o complexo temático se liga so indirectamente a considerações nacionalistas. A ligação obvia é a percepção-expressão personal-artística; tópicos nacionais entram só como matéria relacionada a ela. Assim é, com efeito, com as varias poesias de Magalhães que descrevem o mesmo motivo²⁴: de facto, só se trata aspectos muito limitados da pátria²⁵.

Gonçalves Dias, autor do poema «Visões»²⁶, foi, por assim dizer, produto das correntes comerciais do mundo luso-brasileiro. Mulato, filho de português, començantè que ficou no Brasil depois da independência, e cafuza. Educado entre portugueses no Brasil e —diferente de muitos brasileiros da época, que rejeitaram tudo relacionado a Portugal— formado na Universidades de Coimbra. Passou mais de seis anos em Portugal (1838-1845) e lá escreveu, sob a influência pelo menos parcial dum grupo de escritores historicistas portugueses, muitos dos poemas do primeiro livro. Politicamente difícil de definir. Prouncio-se várias vezes a favor do Imperador e contra alguns dos partidos liberais da época; mas também, na sua *Meditação* (1846), criticou temerariamente, do ponto de vista dum liberalismo social, as instituições nacionais.

O poema «Visões», provavelmente escrito em Portugal, não tem elementos correspondentes a todos os dos três poemas que anteriormente examinamos²⁷, mas a primeira parte —a primeira «visão»— contem varios. A visão é a duma cidade petrificada, como castigo, por Deus. A *persona* explora as varias figuras, vendo os mercadores a contar o ouro, etc. Termia com os versos:

—Num largo,
 Fofa e vasto divã sentado, um velho
 Os versos lia do Alcorão; — só êle
 Dentre tanto punir ficara ileso.

Evidentemente a exploração de aspectos metafísico-morais da vida— direcção que se continua nas outras partes do poema e em outros poemas com este motivo, que em geral tratam ou o tema de mortalidade humana ou questões de justiça social, em termos universais. Temática que lembra a da «Semana Santa» de Herculano, mas com menos sentimento histórico e sem o conceito da degeneração e a dimensão de mitificador nacional. Como no caso de Magalhães, portanto, e em contraste com a prática dos

portugueses, uma interessante falta de relacionar este motivo central a preocupações nacionalistas.

Mas há também, relacionados a este contraste superficial, diferenças muito mais básicas, que se deduzem duma leitura dos mesmos quatro poemas com respeito a suas estruturas retóricas. Esquemas seguem.

«Sonho Profético» (152 versos)

1. Vs. 1 a 27: Estabelecimento do estado visionário e das implicações dele para a percepção
2. Vs. 28 a 31: O «Eu» do poema, neste estado, se acha voando num vale sombrio
3. Vs. 31 a 104: Uma cena alegórico-simbólica descrita pelo «Eu» e pela figura central da mesma cena
4. Vs. 104 a 148: O «Eu» narra um conflito verbal e físico entre a figura central —que representa a nação portuguesa— e um gigante denominado «O Despotismo»; ela mata o gigante, libertando-se
5. Vs. 149 a 150: O «Eu» vê que essa visão prazenteira foi puro sonho
6. Vs. 151: Por isso, maldiz o estado servil em que ele, como português, fica
7. Vs. 152: Por iso, jura «ódio implacável» «aos tiranos»

«A Semana Santa» (630 versos)

1. Vs. 1 a 16: Um «templo» ancestral em cena; as implicações simbólicas dele para a nacionalidade portuguesa e a traição da nacionalidade pelos portugueses contemporâneos, que não querendo participar dessa atitude, procura no passado —e no fervor religioso deste passado— uma visão poetica-política-religiosa; a este fim, invoca a inspiração do Anjo do Senhor
3. Vs. 67 a 164: Observando no «templo» o serviço da Quinta-Feira de Trevas, o «Eu» medita sobre a natureza transitória da vida humana e na salvação cristã
4. Vs. 164 a 287: A visão dele: os mortos se levantam, numa dança macabra, para serem julgados pelo Anjo da Morte; visão, portanto, da finalidade da existência humana
5. Vs. 288 a 318: O «Eu» se pergunta se esta visão, que apoia a «avita crença», foi verdadeira; respondendo que sim, e que o que revelou é duma importância vital, se qualifica como profeta de tal crença

6. Vs. 318 a 375: A voz dum monge a cantar o salmo do serviço interrompe a visão; o salmo sumaria as idéias expressadas pelo «Eu» ao final da visão
7. Vs. 376 a 473: Segue uma lamentação —de «esperança e saúde»—, semelhante a de Jeremias, pela pátria caída
8. Vs. 474 a 582: Vendo caso paralelo em sua pátria, o «Eu» lamenta a perda da força e virtude do passado nacional a tirania debilitante do presente; pergunta se há português que possa vencer os tiranos; termina declarando a preferência de morrer com a pátria antes de viver depois dela cair completamente
9. Vs. 583 a 630: Finda a cerimônia, o «Eu» chama todos infiéis a entrar no templo (definido como nos versos anteriores) para se salvar
10. Vs. 630 a 651: O «Eu» questiona o valor de seu pequeno canto dentro do canto do universo natural em louvor de Deus

«A Voz de Minha Alma» (175 versos)

1. Vs. 1 a 9: Quando entra no estado visionario, o «Eu» do poema ouve uma voz harmoniosa
2. Vs. 10 a 29: Ele se pergunta de onde a voz procede; catálogo de como ella não é; declaração de como ella é
3. Vs. 30 a 36: Chega a saber que ella vem de dentro —que é a alma dele a procurar Deus
4. Vs. 37 a 53: Perguntando-se porque não a reconheceu antes, conclui que não podia ouvi-la pela superfície classicista que tinha mantido
5. Vs. 54 a 68: Resolvendo cultivar a voz —o que equivale a sonhar com o Rio de Janeiro e a harmoniosa selva brasileira—, invoca-a como nova musa poética
6. Vs. 69 a 104: Esta invocação representa uma exortação a expressar, em poesia, a natureza como Deus a criou; segue um catalogo que abrange aspectos da natureza e da relação dela com o homem
7. Vs. 105 a 143: Respondendo a invocação, aparece o «Anjo d' harmonia»; o «Eu» descreve detalhadamente o Anjo e solicita o poder dele para a sua poesia
8. Vs. 144 a 175: O «Eu» descreve, num catálogo de exemplos, como a sua poesia louvara Deus, unindo-se aos phenomenos naturais

«Visões» — Pte. I, «Prodigio» (38 versos)

1. Vs. 1 a 5: Estabelecimento do estado visionario e do facto de que o «Eu» tem uma visão
2. Vs. 5 a 9: Especulações sobre se a visão é verdadeira profecia
3. Vs. 10 a 12: Estabelecimento das condições gerais da visão —i. e., «A ira do Senhor baixou... sobre uma vasta capital»
4. Vs. 18 a 18: Cena dos resultados —pessoas petrificadas
5. Vs. 19 a 35: Catálogo de pessoas individuais
6. Vs. 35 a 38: A última figura do catálogo, que representa a unica excepção «dentre tanto punir»

Com os dois poetas portugueses se vê que o motivo do contacto com a «harmonia» universal só introduz uma figura ou um foco central, que tem em si um simbolismo que se interpreta mais ou menos completamente durante o poema. E a presença, perto do final, do forte *logo* dá testemunho final duma estrutura essencialmente deliberativa e interpretativa. Em «A Semana Santa», uma orientação socio-religiosa é literalmente proposta na argumentação—i. e., conclusões se derivam, se elaboram, se recomendam, no desbobrar da emissão poética. No «Sonho Profético» o caso é similar. Em termos de retórica, portando, a materia visionária se descreve, se analisa e se incorpora num processo deliberativo total; e este processo que representa o foco e que leva a mensagem do poema. Propomos a observação impressionista de que este processo e quase constante nos dois poetas, durante a primeira etapa do romantismo postuguês, e é, em termos gerais, característico dessa etapa²⁸.

No caso dos dois brasileiros, o motivo inicial se estende através do poema, num processo de «compreensão» inespecífica do conteúdo total duma cena ou duma impressão. O foco cai nos catálogos poéticos, listas de casos ordenados paratacticamente —ou, seja, horizontalmente— em contraste com a tendencia para a hipotaxe nas estruturas poéticas dos portugueses. Em «A Voz de Minha Alma», por exemplo, os dois catálogos maiores (vs. 69 a 104, 144 a 175) quase incorporam as novas direcções poético-metafísicas propostas; e tal é o proposito deles. É por aproximação e exemplificação que o significado de visão se transmite. Enquanto a estrutura retórica de «Visões» é menos «horizontal», a ênfase na transmissão da mensagem ainda cai no catálogo. Doutra vez a observação de que este processo parece representar a norma nos autores e no movimento, nas suas primeiras etapas. De facto, no caso de Gonçalves Dias, muitos dos poemas em que ele mais reflecte o Brasil, os famosos «Poemas Americanos», constituem uma pura exposição «horizontal» ou de cenas naturais, como nas poesias de Malgahães, ou de materia indianista, em que o leitor —e o autor?— quase se perde indenticando-se com processos naturais «livres» ou com a mentalidade «natural» dos índios²⁹. A estrutura retórica lembra a dos catálogos dos poemas aquí analisados.

Para sumariar em termos uteis, diremos que o processo brasileiro, o processo de abraçar a experiência, implica uma *gestalt* horizontal, enquanto que o processo português, processo penetrante e deliberativo, implica uma *gestalt* vertical. Utilizamos a palavra *gestalt* num sentido lato que inclui modelos sociais de interpretar a experiência. É evidente que a natureza e as características destes processos ainda esperam investigação detalhada.

E a relação entre estes modelos gestálticos contrastantes e os modelos ideológicos nos dois países também espera investigação. Mas achamos legítimo avançar aqui, baseando-nos em informações anteriores acerca do liberalismo das duas nações, umas hipóteses explicativas.

Em Portugal, o sector da sociedade directamente ligado a situação económica —isso é a burguesia comercial—, lutava física e intelectualmente, num movimento revolucionário de aguda consciência histórica, para implantar sua ideologia numa sociedade que estava no processo de reordenação interna. Portanto, adaptando o ideário liberal e a temática romântica a seus propositos, criou, consciente e/ou inconscientemente, um romantismo polémico, analítico, deliberativo. Um romantismo que empreendeu a tarefa difícilíssima de estabelecer mitos nacionais ligando o passado ao presente numa maneira que apoiava sua visão universal liberal. Implícito em tudo isso está a *gestalt* vertical.

No Brasil, pelo contrario, a independência não implicava este tipo de reorganização socio-económica: a dependência económica continuou, com a substituição de Portugal pelo mercado internacional —e primariamente a Inglaterra. Dentro do Brasil, o nexó económico ainda se baseava no grande proprietário e em seu sistema escravista. A situação ia-se mudando, claro está, mas lentamente. Não havia classes sociais em transição; faltou uma realidade social que formasse do pensamento liberal uma polémica, uma estrutura deliberativa.

Os literatos, escritores e público leitor constituíam, logo, uma sociedade balanceada nas encruzilhadas da ideologia liberal europeia (inclusive a sua expressão artística) —força inerentemente histórica— e a estrutura socio-política interno-brasileira —força a-histórica. Literatos, logo, que tinham que fazer as pazes, cada um segundo a sua orientação socio-política, entre as duas forças. Por isso um romantismo tardio que reflecte esse choque —uma reflexão estática, intelectual e retoricamente, como vemos. Com efeito, Caio Prado, tratando da orientação ideológica das classes inferiores na época, dá uma análise socio-política que também pode ser vista como uma análise de conteúdo e estrutura literarios:

Planejavam-se completas transformações sociais, e não faltaram mesmo projetos de divisão igualitaria de toda a riqueza social. Mas faltavam as condições objetivas necessárias para a realização destas reformas, e elas por isso *andam mais no ar que concretizadas* e em programas definidos. Vemo-las assumirem um carater principalmente político, vago e abstrato, sem se apoiarem numa

sólida base económica e social. Eram em suma aspirações confusas...

(*Evolução*, pag. 56; grifo nosso)

E essa visão estática acentua, quanto a nação, um retrato superficial do Brasil —como país vasto, rico, selvagem, belo, em que a harmonia natural simplesmente existe. Uma concepção nacional composta da união de idéias básicas do romantismo internacional e a visão. Tradicional do Brasil imposta pelo mercantilismo e reforçada pelo fisiocratismo. Bem pode-se dizer que este conceito é optimista, que representa esperanças no futuro nacional, em contraste com a ambiguidade e o resultante complexo de culpa que se vislumbra no liberalismo português. Mas também se pode dizer que as esperanças brasileiras são quase sempre inexplicitas e irreais, expressando-se em reflexões só levemente abasileiradas das estruturas românticas da Europa em geral, e especialmente as da França³⁰, em que a maioria dos literatos brasileiros foram educados —vejam-se os casos dos dois poetas aqui tratados. Implicita aqui é a *gestalt* horizontal.

* * *

A argumentação anteriormente apresentada, como dissemos ao começar, representa algumas meras tentativas de abrir linhas de pensamento. Os pontos centrais devem ser debatidos. A situação socio-política e literária em ambos países é, como sugerimos em vários lugares, muito mais complexa do que acima se indica; há outros motivos, outras obras, outros autores, outros factores de várias ordens a considerar, que modificarão, pelo menos, os resultados deste estudo limitado. Futuros estudos segundo essas linhas podem ter grande impacto em várias áreas: ao estudo formal de obras literárias da época, podem proporcionar noções tanto no campo da socio-linguística como no campo da estrutura literária; ao estudo de obras literárias como documentos históricos, podem definir a criatividade individual dentro de padrões socio-históricos mais exactamente estabelecidos, inserindo assim a obra de arte no tempo em que existia; e ao estudo da historia, podem afinar aspectos da consciência duma época pela interpretação da sua expressão artística. E á nossa esperança que o presente estudo tenha provisto os primeiros vislumbres de tais contribuições.

NOTAS

¹ Sobre o marquês de Pombal e a época do despotismo esclarecido, v. A. H. de Oliveira Marques, «The Tridimensional Empire», «Absolutism and Enlightenment» a «Brazil», *History of Portugal* (New York and London: Columbia University Press, 1972), I 335-479. Sobre aspectos do programa socio-económico pombalino, v. também Damião Peres, «Organização Económica», em Damiao Peres, ed., *Quarta Época (1640-1815)*, História de Portugal, Volume VI (Barcelos: Portucalense Editora, L. da, 1934), págs. 408-414. Citações subsequentes destes títulos se encontram incorporadas ao texto. E sobre algumas dimensões da economia portuguesa, documentadas, v. Jorge de Macedo, *A Situação Económica no Tempo de Pombal: Alguns Aspectos* (Porto: Livaria Portugália, 1951).

² Oliveira Marques, I, 386-388, discute brevemente os factores que levaram à prosperidade portuguesa, e também regista estatísticas anuais que revelam vários saldos positivos a favor de Portugal na balança comercial com Inglaterra. Foi conseguido o objetivo primário de Pombal: a neutralização da competição inglesa.

³ V. Jorge Burges de Macedo, «Burguesia — Na Época Moderna» e Joel Serrão, «Burguesia — Na Época Contemporânea» em Joel Serrão, ed., *Dicionário de História de Portugal*, I (Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1971), 397-406, esp. págs. 401-403.

⁴ Caio Prado Júnior, *História Económica do Brasil* (São Paulo: Editora Brasiliense Limitada, 1945), pág. 127, sumaria a importância económica do Brasil na época: «Cerca de 2/3 da exportação do Reino para outros países se fazia com mercadorias da colônia; e os dados não incluem o ouro e os diamantes cuja produção, embora decadente no período que nos ocupa, contribuía ainda razoavelmente para a riqueza da metrópole.» Citações subsequentes incorporadas ao texto.

⁵ V. Caio Prado Júnior, *The Colonial Background of Modern Brazil*, tr. Suzette Machado (Berkeley: The University of California Press, 1967), págs. 326, 341-346.

⁶ Sobre a natureza e transmissão dessas ideias, v. E. Bradford Burns, «Concerning the Transmission and Dissemination of the Enlightenment in Brazil», em *The Ibero-American Enlightenment*, ed. A. O. Aldridge (Urbana: University of Illinois Press [1971]), págs. 256-281.

⁷ V. Theotônio dos Santos, «Brazil: The Origins of a Crisis», tr. Lois Athey and Marjory Bray, em *Latin America: The Struggle with Dependency and Beyond*, ed. Ronald H. Chilcote and Joel C. Edelstein (New York: Halsted Press, 1974), págs. 422-423. Citações subsequentes incorporadas ao texto.

⁸ Chilcote e Edelstein em «Introduction», *ibid.*, págs. 37-37, tratam o contraste, em termos de efeito socio-económico, entre a aplicação desta ideologia a Inglaterra e a aplicação dela, tomada quase inteiramente por empréstimo, ao Brasil.

⁹ V. Oliveira Marques, I, 452-454; Burns, «Transmission and Dissemination», págs. 279-280; e Burns, *Nationalism in Brazil: A Historical Survey* (New York: Frederick A. Praeger, Publishers, 1968), págs. 19-28.

¹⁰ V. Oliveira Marques, I, 454-458; E. Bradford Burns, *A History of Brazil* (New York: Columbia University Press, 1970), págs. 100-110. Citações subsequentes deste título se incorporam ao texto.

¹¹ Burns, *History*, págs. 113-114, faz menção da proveniência dos deputados: «... The Assembly opened with ninety deputies in attendance. Their backgrounds varied: 26 were lawyers; 22 judges; 19 priests; 7 military men; and the rest were medical doctors, landowners, and public officials.»

¹² Para um panorama geral, e especificamente um tratamento da posição central da aristocracia rural, v. Caio Prado Júnior, *Evolução Política do Brasil e Outros Estudos*, 4.^a ed. (São Paulo: Editora Brasiliense, 1963), págs. 47-50. Citações subsequentes se incorporam ao texto. V. também Santos, págs. 423, 424, 430.

¹³ V. Oliveira Marques, «Constitutional Monarchy», *History of Portugal*, II, 1-75; Damiao Peres, «Organização Económica» em *id.*, ed., *Quinta Época (1816-1918)*, História de Portugal, Volume VII, Parte I (1935), págs. 625-644. Citações destes títulos se incorporam ao texto. V. também Joel Serrão, «Liberalismo», em *id.*, ed., *Dicionário de História de Portugal*, II (1965), 732-741.

¹⁴ Em contraste com a matéria da n. 11, v. a constituição das cortes portuguesas: «... A majority of bourgeois landowners, traders, and beaurocrats was elected [to the cortes]». (Oliveira Marques, II, 55.)

¹⁵ Convém notar que o conceito duma possível «regeneração» nacional — e o conceito coordenado duma presente decadência — existe no pensamento português desde finais do século XVI. Portanto, o uso deste conceito pelos liberais do século XIX apenas constitui uma formulação ideológica dos problemas da nação e série de respostas — mas as mais notadas da história portuguesa. OJES Serrão, no artigo no seu *Dicionário de História de Portugal*, III (1968), 553-558.

¹⁶ Sobre os resultados produzidos por essas novas estruturas, com respeito ao mercado internacional — e sobretudo com respeito à Inglaterra, v. Miriam

Halpern Pareira, *Livre Câmbio e Desenvolvimento Economico: Portugal na Segunda Metade do Século XIX* (Lisboa: Edições Cosmos, 1971), esp. págs. 351-358.

¹⁷ Almeida Garrett, *Obras* (Porto: Lello e Irmão-Editores, 1963), I, 1578-1581, citação em págs. 1580-1581. Citações subsequentes se incorporam ao texto.

¹⁸ *A Idéia Republicana no Brasil, Através dos Documentos*, ed. Reynaldo Carneiro Pessoa (São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1973), págs. 14-6.

¹⁹ Arnold Hauser, *The Social History of Art* (New York: Alfred A. Knopf, 1951), II, 662-8, 700-702, trata este aspecto do romantismo internacional —especialmente como ocorre na auto-apresentação do poeta como um visionário— como um exagero da ênfase liberal na individualidade sintomática da ruptura do intelectual com a classe revolucionária porque ele, o intelectual, depois de conseguida a revolução, se acha traído por essa classe, que cria um mundo que nao corresponde a suas ideias intelectuais. É duvidoso que este fosse o caso com os dois poetas portugueses a ser examinados neste estudo —e no caso dos dois brasileiros, os termos serão, pelo menos, muito distintos dos de Hauser. Mas é também o caso dos poetas portugueses que foram fortemente influenciados pela obra de Lord Byron, o que é perfeitamente caracterizável pelo esquema de Hauser. Tivemos, portanto ao abraçar este assunto, o problema das importâncias relativas entre motivos literários internacionais e diferenças sociais —embora resultantes em parte de ideologias internacionais— nas esferas em que tais motivos acabaram lançando raízes. Geralmente echámos necessário, neste estudo, dar ênfase ao segundo deste dois elementos.

²⁰ Alexandre Herculano, *Obras*, ed. Antônio Soares Amora, I (São Paulo: Edição Saraiva, 1959), págs. 7-21.

²¹ Hauser, págs. 700-701, trata —com referência específica a Byron— um «complexo de culpa romântico» e um sentimento duma separação de Deus como resultados da posição do artista sumariada na nota 19. Doutra vez é preciso acrescentar ao esquema hauseriano uns ingredientes provenientes da situação portuguesa —neste caso um forte partidarismo durante uma guerra civil virtual.

²² Poemas garretianos com motivos mais ou menos compráveis ao analisado são «A Caverna de Viriato» (1824), «A Victória na Praia» (est. I-III) (publicado pela primeira vez na Inglaterra em 1829 com o título de «A Lealdade em Triumpho ou A Victoria de Terceira»), e no poema lírico-narrativo *Camões* (Paris, 1825) (esp. Canto I, est. I-XI). No último se vê a tensão entre o complexo de culpa —expressado em termos metafísicos semelhantes aos de Herculano na «Semana Santa»— e a condenação autorial dos portugueses «degenerados».

O poema de Herculano com motivo comparável ao analisado é «Deus»; outros mais ou menos comparáveis são «A Voz» e «A Tempestade». A vacilação entre complexo de culpa e separação autorial se vê claramente em «A Victória e a Piedade».

²³ Domingos José Gonçalves de Magalhães, *Obras Completas*, II (s.l.: Serviço Gráfico do Ministerio da Educação, 1939), págs. 17-27.

²⁴ V., por exemplo, o poema «Deos, e o Homen», escrito nos Alpes em 1834, em que Magalhães estabelece o mesmo contacto com Deus-Harmonia em termos universais e logo acaba, nos últimos versos, pedindo: «Nada por mim, por minha Pátria tudo; / Fados brilhantes ao Brasil concede.

²⁵ Em poemas que não se baseiam no mesmo motivo. «Suspiro à Pátria» (Roma, 1835) termina com uma fórmula paralela à de «Deos, e o Homem», e em «Adeos à Pátria» (Rio de Janeiro, 1933), depois de observar que a liberdade é dom eterno humano, a *persona* exorta:

Pátria, Não sejas só no mundo conhecida
 Por teus ricos thesouros,
 Pelos prodígios da sem-par Natura.
 Oh Pátria, ovante marcha;
 Já em teu seio encerras Varões dignos
 De renome immortal...

(Magalhães, pág. 309)

Mas o simples facto é que, com a excepção dalguns versos gerais como estes, ele trata o Brasil só em termos duma natureza estereotipada e esperanças para o futuro.

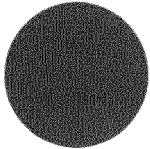
²⁶ Gonçalves Dias, *Poesia Completa e Prosa Elcolhida*, Biblioteca Luso-Brasileira, Série Brasileira (Rio de Janeiro: Editora José Aguilar Ltda., 1939), páginas 145-155.

²⁷ Lendo só dois ou três poemas do mesmo motivo pode-se fazer ideia do uso a que Gonçalves Dias o põe. V. «Delírio», «A Mendiga» e, sem completo desenvolvimento do motivo, «Tristeza».

²⁸ Há, claro, excepções, como por exemplo, o famoso poema «A Arrábida» (1830), de Herculano.

²⁹ V., por exemplo, «O Canto do Guerreiro», «O Canto do Piaga», «O Canto do Índio».

³⁰ Denominado o fenómeno o resultado duma «ideologia de segundo grau», Roberto Schwartz, «Criando o Romance Brasileiro», *Argumento* (Rio de Janeiro), Ano I, No. 4 (Fevereiro de 1975), 19-47, analisa o papel dele na criação das normas do romance brasileiro. Este problema é, num escopo mais generalizado, o mesmo que tratamos na nota 19.



“Romancismo” y Romancero durante la Guerra Civil Española

Antonio Ramos-Gascón
Universidad de Minnesota

Extendida, y en general aceptada como apreciación feliz, es la idea de que uno de los signos más distintivos de nuestra poesía de hoy, de ayer y de siempre, reside en su constante «romancista». Por «romancismo» entendía Pedro Salinas «la manifiesta propensión» de los poetas españoles, siglo tras siglo, de acudir al verso octosílabo con rima asonantada¹. En romance cuajará la inspiración épica medieval, el fervor religioso de Trento, el entusiasmo populista de nuestros comediógrafos clásicos, el sentimentalismo pastoril de los ilustrados o el peculiar y crispado historicismo de los románticos; después de pasar por la pluma de Bécquer, y con el decidido empuje de los hombres del 98, llega así el romance a manos de nuestra contemporánea vanguardia, en donde la estética cubista o el atrevido surrealismo lo empinarán, al parecer, a las más altas cimas de la perfección. Porque según nos ha explicado Salinas también, en el mismo ensayo de los años cincuenta, sólo ahora que el romance ha llegado a «la extremidad de sus capacidades poéticas», estamos en condiciones de apreciar ese apasionante fenómeno que es el desarrollo romancístico español, en su triunfal trayectoria hacia la conquista del lirismo absoluto. Cuántas zozobras, intentos regresivos, indiferentes épocas, hasta lograr que la humilde estrofa encuentre la perfección de su destino con los poetas del novecientos, encargados de promocionar el antiguo romance —a costas tanto tiempo con su fardo narrativo— hasta el nivel de la pureza lírica. Llegando a nuestro siglo xx, al no haber hazañas que rememorar, ni héroes que enaltecer, ni historia susceptible de canto, el romance, «constante servidor del alma española», se ofrece sumiso a la canción del interior vivir; se pierde —«y por ahí se gana»— «en las entrañas de lo infrahistórico e individual»².

Ya Menéndez Pidal, a los pocos meses de publicarse el trabajo de Salinas, creyó oportuno cuestionar parte de tan brillante como discutible planteamiento, en especial, la inexacta premisa de que el ingrediente épico-narrativo del romance tradicional fuese en menoscabo de sus posibilidades líricas, potenciadas también al máximo en muchas de las antiguas composiciones³. Y, antes de la observación pidaliana, Antonio Machado, en reacción contra la poética de su tiempo, la del novecientos, se pronunció contra la lírica destemporalizante, mostrándose partidario de devolver al romance su original cualidad de cantar cantando.

Hora es de añadir además que, primero, la «conversión» romancística al lirismo total no tiene por qué implicar de necesidad la conquista del último grado de excelencia poética. (Curiosa ley literaria, revelador principio ideoló-

gico, el que inspira la convicción de que lo «infrahistórico-individual» es potencialmente más poético que lo colectivo-histórico). Y en segundo término, conviene aclarar que, en todo caso, se trata de una «conversión» muy parcial, pues, como comprobaremos en seguida, en la lista de autores y obras que el crítico maneja para la elaboración de sus esquemas, ni están todos los que son ni son todos los que están.

Pero vaya ahora por delante el reparo a una cuestión previa, de carácter metodológico, no sólo implícita en el ensayo de Salinas, sino también generalizada —y esto es lo que más importa— en un amplio sector de la historiografía literaria. El concepto de «romancismo», entendiéndolo como misteriosa y constante propensión hacia el romance por parte de los miles de poetas españoles que en la historia han sido —primero en las plazas públicas, luego en el salón de corte, después en el escenario del auto sacramental; ayer en el cenáculo de ilustrados progresistas, mañana en las tertulias de conspiradores románticos, pasado en la pluma del exquisito modernista encerrado en su estancia con la rosa—, semejante panorama, digo, bajo una máscara historicista oculta su perfil antihistórico. Las formas artísticas no son producto de «propensiones», sino manifestación de un determinado modo de ver y expresar el mundo y sus realidades. No estamos frente a una forma única e invariable, sino frente a tantas formas de expresión romancística como maneras hubo y habrá de entender la sociedad y la situación del individuo en ella. Y, efectivamente, poco o nada tienen en común el romance noticioso del xv, el dramático del Siglo de Oro y los que Juan Ramón Jiménez cultivaba en el jardín de las correspondencias y sinestesias. En este sentido, no hay más continuidad formal que la puramente superficial y externa, relativa a la contabilidad silábica y al rimar asonantado.

Que la entidad formal del romance, o de cualquier otro tipo de composición poética, trasciende sus peculiaridades de ritmo y rima, es algo que se nos debe ofrecer como evidencia. Porque en esa actividad social que llamamos arte, las formas, además de suponer unas normativas de ejecución, significan una toma de postura, ideológica en última instancia, implícita en esa manera de ejecutar y en relación siempre con el material que se elabora. Por este motivo, cuando Juan de Mena o el marqués de Santillana rechazan en el siglo xv la versificación popular, no solamente están expresando su disconformidad con una fórmula métrica que juzgan técnicamente limitadora, sino que, sabedores ya de lo arriba mencionado, se apresuraron a señalar la adscripción temática y técnica del romance a un grupo social concreto, «las gentes de baxa e servil condición». O ejemplificando nuestra tesis de otra manera: al acudir Lope a la utilización del romance para ponerlo en boca de sus rústicos personajes, no nos está enfrentando a una realidad histórica —labradores que por transmisión oral recitan y recrean un legado romancístico—, sino que, de acuerdo con la significativa inclinación del autor a idealizar el mundo del campesinado⁴, recurre a una tradición métrica que al contacto con su pluma adquirirá un espíritu, forma y trasfondo ideológico en gran parte extraño al del antiguo romancero⁵.

Así, pues, cabe argumentar, contra quienes han venido creyendo en la eterna propensión española a una determinada modalidad de discurso poético, que la historia de la poesía hispánica no está presidida por el hilo unificador del «romancismo»; simplemente, se encuentra jalonada por múltiples manifestaciones romancísticas, formal, temática e ideológicamente dispares—, lo que supone, claro es, muy distinto planteamiento

Por otra parte, si bien es verdad que en los años veinte el romance parece convertido a la causa de la pureza lírica, no menos exacto por silenciado sería afirmar que, muy poco después, «coincidiendo» con una especial situación en

la sociedad española, el romance —esto es, quienes lo escriben— se orientan por derroteros diametralmente opuestos. Gracias a ciertos estudios publicados en la última década y a las ediciones de obras cada vez más «completas», poco a poco hemos ido algunos descubriendo, otros recordando, que nuestra famosa hermética vanguardia del 27, al aproximarse el año 36 y decidirse por la militancia política, cambia también de signo su militancia poética, volviendo los ojos hacia el acontecer histórico cotidiano y expresándolo con directo lenguaje en los metros del romance.

Hoy todos sabemos, por ejemplo, que el superrealista Alberti de *Sobre los ángeles* (1929) fue también el autor de *El poeta en la calle* (1936) y activo romancista durante los años de la guerra. Tampoco debe ser ya secreto para nadie que Emilio Prados, «místico de la soledad» en su primera época, fue uno de los más entusiastas cantores de la contienda civil. Y hora es de declarar abiertamente —contradiendo las afirmaciones del propio poeta⁶— que Vicente Aleixandre no necesitó esperar a la escritura de *Historia del corazón* (1945-1953) para descubrir la veta temporalista o la emoción del canto solidario, y así nos lo atestiguan los romances insertos en *Ofensiva* (portavoz del frente de Teruel), en *Al Ataque* (órgano de la división «El Campesino»)⁷ y en otras publicaciones de las trincheras.

El mismo Salinas, aunque no lo toma en consideración, alude al final de su ensayo a ese romancero de la guerra civil, del que todos tenemos alguna noticia a través de las antologías editadas en Buenos Aires, México o París después del 39³. Miguel Hernández, Moreno Villa, Alberti, Prados, Garfías, Herrera Petere, Bergamín y Altolaguirre son los nombres más destacados de este movimiento romancista cuyo origen, desarrollo y significación no han sido todavía explicados con detalle, quizá por considerarse asunto espinoso, tal vez también por creer que se trata de «poesía coyuntural», de circunstancias y, por tanto, poco digna de estudio —como si la intromisión de «coyunturas» sociales en el ámbito de lo poético fuese desgraciado suceso y manifestación de pobreza de miras. Pero en todo caso, no es de este Romancero (culto aunque popularizante) del que les quiero hablar, sino de otro, compuesto por los mismos años, de mayor amplitud e interés socio-histórico, y excluido con toda eficacia del coto de la literatura oficial.

Desde los primeros meses de la movilización popular contra el levantamiento de Franco, y durante los tres años siguientes, tiene también lugar en la península una «movilización poética» de ímpetu y alcance en consonancia con el entusiasmo combativo que distinguió a las milicias republicanas.

Después de haber revisado unas trescientas publicaciones periódicas del frente y la retaguardia, y en base a los 1.500 poemas hasta el presente recogidos, aunque todavía no publicados, voy a anticiparles en pocas páginas mi opinión sobre la importancia, peculiaridades y sentido de esta explosión romancera, sin duda uno de los fenómenos socioculturales de mayor singularidad de la historia de España y Europa.

Se caracteriza este corpus romancístico por tres notas fundamentales y en cierta manera insólitas en el mundo literario de la España moderna: primero, por su naturaleza genuinamente *popular*; segundo, por la participación masiva en su elaboración, y tercero, por la amplitud de su alcance difusivo, no obstante circunscribirse a un período muy corto.

En prólogos a sus antologías del Romancero de la guerra, tanto Alberti como Rodríguez Moñino nos habían manifestado su extrañeza ante la aparición de un gran número de poetas «no profesionales» que mandaban sus sencillas composiciones al diario y revistas del Quinto Regimiento. Sin embargo, como a la

hora de los florilegios y selecciones ese tipo de muestras fueron más bien escasas (nunca sobrepasaron el 10 por 100), invitaron a pensar que se trataba principalmente de casos aislados o anecdóticos, incluidos en las colecciones como aderezo popular con el que salpicar los populistas romances de nuestra plana mayor del arte.

Cuando, a las pocas semanas de búsqueda en las hemerotecas españolas, tuve ocasión de entrever la extraordinaria cantidad de publicaciones periódicas, impresas o editadas en ciclostil en cada división, brigada y columna del ejército de la República, quedé sorprendido ante la evidencia de que en la mayoría de esos modestos papeles, sin rúbrica o bajo la firma anónima de «un combatiente», «Juan del Pueblo», «no importa», aparecen insertos de forma regular centenares de romances escritos por improvisados cantores, desde su también improvisada condición de milicianos. Campesinos, obreros industriales, artesanos o empleados de servicios, en los momentos de tregua, sintieron ocasionalmente la urgencia de coger la pluma para cantar la hazaña del héroe popular, difundir victoriosos partes de guerra, llamar a la solidaridad de los trabajadores por encima de las divergencias teóricas y políticas o para expresar a camaradas y lejanos familiares las motivaciones, alegrías y desvelos de la lucha antifascista y del proceso revolucionario.

Como ya ha señalado Serge Salaun⁹, primer hispanista en llamar la atención sobre el fenómeno que nos ocupa, es importante la voluntad de anonimato, el deseo de confundirse con la colectividad, que demuestra esta legión de poetas ocasionales: renuncia al privilegio de la autoría que no sólo es detalle revelador, sino estructura fundamental de estas creaciones.

El carácter anónimo que distingue una gran parte de este romancero debemos entenderlo en relación con la poética que preside su escritura, con los medios de comunicación por los que se canaliza su difusión en sociedad y con la presencia histórica de un público nuevo, con el que nunca pudo contar la poesía tradicional moderna.

El romancista del Ejército Popular concibe sus creaciones como instrumento de lucha y como forma de enunciar los fundamentos emocionales e ideológicos de su actividad miliciana: expresión individualizada, que no individualista, de una experiencia vivida y sentida colectivamente. Por el contrario, el poeta de estirpe romántica —nos lo dijo Antonio Machado por boca de su complementario Meneses¹⁰— exhibía su corazón con parecida jactancia a la del burgués enriquecido que, regodeándose en su propiedad privada, ostenta sus inmuebles, bisutería y amantes. Y conviene recordar que bajo el signo del romanticismo (es decir, del individualismo burgués), no sólo se originan y desarrollan los movimientos parnasianos y para-simbolistas de fines de siglo, sino también las corrientes de vanguardia del primer tercio del xx y los «ísmicos» manifiestos en que se programaron: lírica individualizada e individualista que singulariza una experiencia sentida como singular, y que lógicamente, por tanto, se recrea en las señas de identidad personales; autoría que pretende hacer posible la trasferencia de una emoción, sin renunciar a su inalienable manera de vivirla ni a la propiedad de su artística postura.

El canto en el Romancero de la guerra civil, al emitirse desde un «masa coral» y al ser considerada su entonación en función de ella, prescinde de la identificación personalizada porque el poeta sólo se reconoce a sí mismo en tanto se reconoce en los demás.

Los romances que aquí nos interesan, aparte de publicarse en la prensa del frente, fueron esparcidos en hojas volanderas, impresos en periódicos murales destinados a la lectura colectiva, retransmitidos por radio en emisoras provinciales,

leídos por medio de megáfonos a las trincheras enemigas o arrojadas sobre ellas desde aviones militares. «Bombardeo» de poesía que hubiera entusiasmado a la vanguardia de entreguerras con su afán por lo esotérico y que en 1936, en suelo español, representa, sencillamente, la consciencia de que el arte, como arma ideológica, puede ser de efectividad complementaria al mortero y al cañón. Si se abandona el libro como vehículo de expresión (en tanto mercancía) y se huye de la revista literaria como monopolio cultural de clase, es porque estos soldados y milicianos de la cultura se están enfrentando a una concepción de la poesía radicalmente distinta a la que ha logrado promoción en nuestras historias de literatura, en nuestras revistas y en nuestras universidades. Poesía de quienes armados de palabras pero, ojo, también de granadas de mano, arrojan unas y otras, no obstante su inexperiencia como escritores y dinamiteros, en un intento de liberación popular. Contra los que creyeron entonces y siguen creyendo ahora —con razón o sin ella— que la bondad poética no reside tanto en los motivos inspiradores como en las formas artísticas de ejecución, los hombres del Romancero nunca parecen preocuparse por sus inevitables limitaciones expresivas, convencidos de que lo que importaba no era el valor intrínseco de sus creaciones sino testimoniar la belleza y asegurar el triunfo de la épica que estaba protagonizando. De ahí, también, su distintiva inclinación a lo utilitario.

El Romancero de la guerra civil supone asimismo la existencia de un público nuevo y una nueva relación entre poeta y público. Porque estamos frente a un momento de movilización de masas sin precedentes, porque esta movilización genera una explosión poética colectiva cuyo último destino es ella misma, la tradicional frontera entre emisión y recepción aparece más borrosa que nunca: emite a su vez quien en otro contexto sólo recibiría y viceversa. Por añadidura, el siempre anhelado trasvase entre emisor y receptor se hace posible de forma más efectiva y auténtica a través de la palabra porque, por encima de ella, se produce el abrazo cordial al nivel de la acción.

Antes de poner fin a estas líneas, quisiera aludir rápidamente al impacto que produjo la irrupción de la poesía popular en el ámbito de la literatura «establecida» o «profesionalizada». Aunque es mucho el material que queda por recoger y estudiar con detenimiento, no creo precipitado afirmar que, durante esos tres especialísimos años de nuestra historia, se origina una situación socioliteraria también muy particular: al producirse el levantamiento del 36, no es la vanguardia artística de preguerra la que, destacándose una vez más en la avanzada, determina la orientación del quehacer literario, sino será la vanguardia de la revolución social la que marque la pauta de la actividad histórica y poética. Dicho en otras palabras, es el Romancero popular el que estimula y guía —quizá, incluso, el que hace posible— la escritura del Romancero populista culto y no al contrario, como en más de una ocasión se ha supuesto.

El acercamiento de los éliticos intelectuales a los metros, temas y causa política del pueblo, después de un período de entusiasta e incondicional adhesión, se verá obstaculizado por desacuerdos de signo aparentemente estéticos, aunque con implicaciones de mayor trascendencia. A partir de 1937 y, sobre todo, durante el año 38, habrá quienes propugnen el abandono de la forma romancista, por considerarla primitiva, limitadora e incompatible con la sofisticación técnica del armamento utilizado en la campaña militar. («El romance y el pentameter no pueden coexistir al mismo tiempo» —indicaba Rosa Chacel en la revista *Hora de España*.)¹¹ Poco más tarde, tras las objeciones de tipo formal surgieron las disidencias de raíz claramente ideológica. No todos, pero sí un identificable grupo de intelectuales republicanos, juzgó más oportuno escribir *para* el pueblo en vez de crear *con* él, resucitando el principio de que no hay que rebajar el arte al «burdo»

nivel popular sino empujar al público iletrado a las alturas del refinamiento artístico: conocida argumentación que ya sustentaba el poeta de los años veinte y que luego sustentarán no pocos vanguardistas de la década de los sesenta y de la nuestra.

Y para terminar, quiero compartir con ustedes una sospecha, que todavía no puedo ofrecer como tesis por estar pendiente de comprobación documental:

Crear, como se ha venido haciendo desde el 36, que la composición del Romancero popular de la guerra representa la vuelta a la superficie del espíritu romancístico tradicional¹², me parece que es volver a incidir en ese idealismo anti-histórico desde el que tantas veces ha sido abordado el desarrollo del romance español —recordemos lo expuesto al principio de estas páginas—. Frente al supuesto de que la vena lírico-narrativa del xv pervive en estado letárgico durante siglos, hasta el advenimiento de una conmoción épica de alcance equiparable al de la reconquista medieval, creo más lógica la hipótesis de que los orígenes de este moderno romancero se encuentran en las coplas populares del xix y xx, en la literatura de cordel y versos de ciego, en todas esas formas de expresión «infra-literaria» que presidían el *ghetto* cultural de quienes lo elaboraron.

NOTAS

¹ Nos referimos a su ensayo «El romanticismo y el siglo xx», primero publicado en *Estudios Hispánicos (Homenaje de Wellesley College a A. M. Huntington)*, Wellesley, Mass., 1952, después agrupado con otros trabajos en *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, ed. Aguilar, págs. 325-359.

² *Ensayos de literatura hispánica*, págs. 358-359.

³ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*, vol. II, Madrid, 1953, pág. 437.

⁴ Remitimos al lector a la conocida tesis de Noel Salomon en sus ya clásicas *Recherches sur le thème paysan dans la «Comedia» au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, 1965.

⁵ Me refiero, fundamentalmente, a los romances artificiosos que Lope gustaba de incorporar a sus comedias, más que a las muestras del romancero viejo presentes en las primeras obras de su producción dramática. Sobre la incorporación y rechazo del romancero tradicional en el teatro del siglo de oro, véase Menéndez Pidal, *Romancero hispánico*, II, págs. 169 y sigs.

⁶ Vicente Aleixandre, al describir el proceso de formación de su propia obra, nos ha presentado *Historia del corazón* como una nueva visión poética del hombre y del vivir humano, desde la conciencia de su temporalidad. «El tema de la mayoría de los libros del poeta —escribió Aleixandre en 1956— era la creación, la naturaleza entera, y el hombre quedaba confundido con ella, elemento de ese cosmos del que sustancialmente no se diferenciaba. Más tarde, bastante más tarde, *Historia del corazón* subvierte los términos y es ahora el hombre el directo protagonista, y la naturaleza sólo fondo sobre el que la historia del transcurrir humano se sucede y desenlaza». Prólogo a *Mis poemas mejores*, ed. Gredos, Madrid, 1968.

⁷ «Romance del fusilado», *Al ataque* (órgano de la 46 División «El Campesino»), núm. 51, 28 de marzo de 1938; *Ofensiva* (órgano de la columna núm. 3, frente de Teruel), núm. 114, Torrebaja, 17 de febrero de 1937.

⁸ Las antologías del Romancero de la Guerra Civil más accesibles y conocidas son: *Romancero general de la guerra de España* (edición de R. Alberti), Buenos Aires, 1944; *Romancero de la resistencia española* (edición de D. Puccini), México, 1967; *Romancero libertario* (edición de Serge Salaun), París, 1971; *Romancero general de la guerra de España* (introducción de A. Rodríguez Moñino), Valencia, 1937, reeditado por Feltrinelli, Milano, 1966.

⁹ Serge Salaun, «Poetas de oficio y vocaciones incipientes durante la guerra de España», en *Creación y público*, ed. Castalia, Madrid, 1974, págs. 181-214. El

profesor Salaun ha sido el primer investigador en deslindar el romancero culto del romancero popular y, tanto el ensayo arriba mencionado como su introducción al *Romancero libertario*, son trabajos imprescindibles para la comprensión del movimiento romancístico durante la guerra.

¹⁰ A. Machado, «Cancionero apócrifo», en *Obras: Poesía y prosa*, Buenos Aires, 1964, págs. 323-4.

¹¹ Rosa Chacel, «Cultura y pueblo», *Hora de España*, núm. 1, Valencia, 1937, págs. 13-22. Apuntaba en este artículo la escritora: «... una brigada motorizada no puede recitar su gesta en romance sin convertirse en el monstruo de anacronismo más anfíbio. Esto no admite discusión: el romance y el pentamotor no pueden coexistir al mismo tiempo. El pueblo que ve volar sobre su cabeza las máquinas forjadas por sus manos, que sabe la cifra de las revoluciones de su hélice, y sabe cómo procede en su trayectoria el proyectil que le combate; el pueblo que conoce este admirable artificio de la técnica en todo el lujo de su retórica, ¿puede expresarse en el balbuceo poético que no tiene, bien mirado, más mérito ni encanto que los atisbos logrados en los ejemplares originales?».

¹² Idea compartida, implícita o explícitamente, entre otros, por Rafael Alberti (antología cit.), A. Rodríguez Moñino (introducción al *Romancero General, opus cit.*), y Jean Cassou (prefacio a *Le Romancero de la Guerre Civile*, París, 1937).

Fundamentos de una Sociocrítica: Presupuestos Metodológicos y Aplicaciones

(Primera parte) *

Edmond Cros

*Director del Centro de Investigaciones Sociocríticas
Universidad Paul Valery-Montpellier*

La sociocrítica de la producción cultural tiene las finalidades siguientes:

a) Por una parte, analizar la *estructura profunda* de los textos con arreglo a las estructuras de sociedad (socioeconómica, sociopolítica, sociocultural, estructuras mentales que la determinan).

b) Por otra parte, tratar de captar, de manera simultánea, la historia y la semántica, la historia a través de la semántica, y la semántica a través de la historia, sentando como hipótesis básica que en las transformaciones de aquélla sólo repercuten las modificaciones de ésta.

Por eso mismo, los fenómenos estudiados serán examinados siempre como específicos del texto, y, como tales, como partes integrantes de su estructura profunda. En efecto, las estructuras de la sociedad, y también sus evoluciones son productoras de sentidos, en cuanto repercuten en los ejes paradigmáticos, en las deslexicalizaciones y relexicalizaciones, y en las estructuras profundas de los textos.

En el análisis de la estructura profunda del texto se admitirá lo siguiente:

a) Unas series de signos iguales pueden transmitir mensajes diferentes; un mensaje idéntico puede ser transmitido con signos diferentes.

b) Así, pues, el enunciado es significativo pero no representa la totalidad de la significación.

c) El signo, pues, significa no sólo por lo que expresa sino también por lo que es y por lo que transcribe; por la manera como se combina con los demás signos; y, por la manera como funciona con arreglo al enunciado y con arreglo al código.

Por lo tanto, la sociocrítica examinará los sistemas de signos y de combinaciones de signos en sus funcionamientos autónomos sin conexión alguna con el enunciado antes de comparar entre sí los dos niveles (enunciado/semiológico), para tratar de captar la estructura profunda del texto de la cual los dos niveles mencionados constituyen unas figuraciones distintas. Sólo nos hemos de atener en esta «Primera Parte» al análisis de los sistemas semiológicos del texto, o sea a la formulación del mapa léxico y al examen de las transformaciones de las lexicalizaciones que construyen conjuntos significativos y coherentes.

* Los textos comentados de este trabajo se encuentran en un apéndice.

I. EL MAPA LEXICO: *presupuestos metodológicos*

El mapa léxico construye las redes de las convergencias de los signos sin atenerse a lo que estos signos expresan sino a lo que son; no se interesa por la aportación del signo al enunciado, sino por lo que significan sus relaciones con los demás signos del texto, sin conexión alguna con el nivel del enunciado. (Examinaremos la manera en que este mapa léxico funciona con arreglo al enunciado después de haber establecido y analizado la totalidad del sistema.)

El mapa léxico tiene, pues, su propia finalidad y su campo de aplicación es específico; no sirve para sugerir una primera aproximación al texto que las fases sucesivas del análisis deberían profundizar; tampoco sirve para someter a comprobación las conclusiones que precedan.

El mapa léxico soluciona, de manera provisional, la polivalencia semántica de los signos implicados; pero esta reducción semántica no la opera el contenido del mensaje, como en el caso del enunciado, sino la concordancia que los diferentes signos establecen entre sí. En efecto, cualquier enfrentamiento de un signo con otro signo enfatiza ciertos significados del uno y del otro aunque sí neutraliza la mayor parte de ellos; la multiplicación de esos enfrentamientos confiere al conjunto del sistema una coherencia de significación que no se debe confundir con la coherencia de la significación del enunciado.

Examinando esos enfrentamientos, tendremos en cuenta la evolución eventual de los campos semánticos implicados y sólo se darán cabida a las acepciones históricamente pertinentes. Dicha perspectiva exige que definamos previamente las connotaciones históricas —o punto de anclaje— del texto, que son varias: referencias históricas, socioeconómicas, sociopolíticas, socioculturales, niveles de discursos, etc. Pueden ser más o menos directamente percibidas, en función de lo que sabe o no sabe el lector, pero organizan siempre la formulación de los puntos de concordancias. Así es como, en el texto del *Buscón*, la expresión *cristiana vieja* constituye uno de esos puntos de anclaje que orienta la reducción semántica de signos como *caballo* o *trabajos*, por ejemplo. Notemos, además, de paso, que a través de la evolución de *caballo* o *trabajos* podemos captar con mucha nitidez cómo las alteraciones de las estructuras sociales repercuten en los campos semánticos y, a través de ellos, en los ejes paradigmáticos. Para Covarrubias (1610), el caballo es esencialmente el instrumento de la nobleza, en relación con el ejercicio de la guerra, en lo cual difiere del rocín: «o cavallo viejo y cansado quales suelen ser los de los molineros y los demás de servicio que no son para cavallerías de gente noble ni para la guerra». La definición que nos da de *trabajo* es más interesante todavía: es evidente que, para él, este término no puede designar un producto ni tampoco el esfuerzo humano aplicado a la producción de la riqueza en relación con el capital (primeras acepciones del Diccionario de la Real Academia Española); en la definición de Covarrubias: «cuyado y diligencia que ponemos en obrar alguna cosa...» se transcribe de manera verdaderamente admirable una visión del esfuerzo humano orientado hacia la producción del objeto fundamentada en el valor de uso.

La necesidad de reseñar previamente esas connotaciones se nos puede escapar cuando se trata de un texto autenticado del Siglo de Oro en torno al cual no existe, aparentemente, ningún problema de descodificación histórica. Pero, en realidad, no se trata de autenticar un autor sino, más bien, de saber si debemos formular el mapa léxico sincrónica o diacrónicamente. Esto será todavía más necesario, incluso imprescindible, cuando se aborda la producción literaria contemporánea, y, más especialmente, la literatura hispanoamericana, en las cuales los problemas se complican en la medida en que, a las nociones de épocas y de tiem-

pos, se agregan aquellas que se refieren a los sincretismos culturales. Acudamos a unos ejemplos: observo, en un poema de Octavio Paz, «Himno entre ruinas» (*La estación violenta*), varios sistemas de connotaciones que me remiten, el primero al Siglo de Oro, a través de una referencias explícitas a Góngora, el segundo al contexto cultural prehispánico, el tercero al período contemporáneo, los cuales organizan la formulación del mapa léxico, orientando de manera múltiple las reducciones semánticas; debo tener en cuenta esos contextos socioculturales diferentes cuando trato de descodificar una lexía como «agua de vida» («agua preciosa», sangre del sacrificio humano para los aztecas), la cual establece luego unas concordancias diversas en el campo de los ritos prehispánicos pero también en aquel de los ritos cristianos (oposición entre el agua y el vino, por ejemplo).

Este proceso es también imprescindible cuando se trata de definir los niveles del discurso cuyo examen puede influir directamente en la formulación del mapa léxico. En un texto de Vasconcelos («Un llamado cordial») marcado por una corta serie de mexicanismos, el autor se dirige a sus destinatarios hablándoles de *vosotros*, lo cual es el indicio de un nivel de discurso extremadamente rebuscado. Esta última connotación (nivel de discurso), derivada de la primera (español hablado en México), me sirve para orientar de manera determinada las reducciones semánticas.

En contra de la validez del mapa léxico, tal como la concebimos (reconstrucción de un conjunto de signos desprovistos de cualquier relación, de signo a sentido, con el enunciado) se pudiera argumentar que no significa en la historia y que no pasa de ser un ejercicio de mero formalismo. Sin embargo, esta fase de análisis se inserta de manera obvia en la diacronía si se admiten los presupuestos metodológicos a los cuales nos remitimos. Podemos afirmar, al contrario, que respetada la necesidad de reseñar previamente los «puntos de anclaje» del texto, este sistema de signos, aunque desvinculado del enunciado, significa no sólo a través de las relaciones que establece, de sistema a sistema, con el enunciado, sino también, en las relaciones que establece, como tal sistema, con la historia.

A guisa de ejemplos, veamos lo que pasa con los textos adjuntos del *Buscón*, del *Guzmán de Alfarache*, de *La región más transparente*.

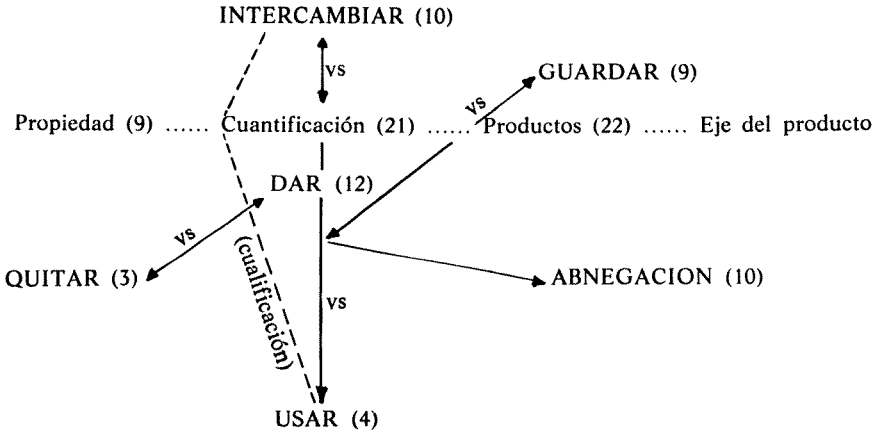
En el *Buscón*, los 245 signos reseñados se pueden agrupar en torno a 14 campos léxico-semánticos, cuyas respectivas importancias son muy diversas. Pero el análisis de estas series de signos me permite observar dos tipos de datos:

a) Comparando el sistema de signos así reseñados con el enunciado, me llama la atención la distorsión que existe entre la evocación, por el enunciado, del mundo de la marginalidad social y de la heterodoxia religiosa y, por otra parte, el manejo de un vocabulario que, las más veces, me remite a la ortodoxia y a los valores sociales vigentes en aquella época, observación que se aplica a otros aspectos del texto: en este pasaje, de tono burlesco, prevalece el vocabulario que expresa el padecimiento; los signos de cuantificación prevalecen sobre los indicios de cualificación, lo cual no deja de asombrar por parte de un autor tan reaccionario como Quevedo. Se nos presenta, por lo tanto, una verdadera sistemática que consiste en significar, en todos los niveles y en todos los campos, por el negativo.

b) Si se agrupan los campos léxico-semánticos núm. 1 (estructuración/desestructuración, núm. 4 (dar/quitar), núm. 6 (ascendencia familiar y origen geográfico), se nota que este primer grupo constituye un foco de polarización (34,28 por 100 de la totalidad de los signos), frente a otra polarización dialéctica centrada en torno a una oposición entre la esencia y la designación (20,40 por 100), articulándose estos dos subsistemas en torno a un eje de la adecuación y de la inadecuación (4,8 por 100); todo lo cual representa un 60 por 100 del mapa léxico.

Esta conclusión se me hace muy sugestiva en la medida en que pone de manifiesto la existencia de una relación que, de momento, no puedo explicar ni interpretar entre, por una parte, unos fenómenos de desestructuración social y, por otra parte, la puesta en tela de juicio de la función enunciativa del discurso que producen precisamente esas estructuras que están transformándose¹.

En el *Guzmán de Alfarache*, más de la mitad de los 192 signos reseñados en 19 campos léxico-semánticos, se agrupan en torno al concepto de *DAR*, formando en este último una serie de contraposiciones en la forma siguiente:



a) *Sistema de signos/enunciado*: esta cita de Mateo Alemán es una descripción convencional de los regalos que la tierra les ofrece a los hombres, un tópico literario clásico que se sitúa en el campo de gravitación del mito de la Edad de Oro y que, a primera vista, exalta la generosidad. En cambio, el sistema semiológico enfatiza unos valores sociales que reconstruyen todas las codificaciones del mercantilismo.

b) *Sistemas de signos/historia*: estas codificaciones me remiten precisamente a la problemática socioeconómica de una sociedad dominada por el capitalismo de los mercaderes, observación que vamos a profundizar más tarde.

En *La región más transparente*, los 152 signos reseñados se agrupan en 19 campos léxico-semánticos, los cuales se presentan bajo la forma de dos centros de polarizaciones:



Este primer foco reúne 61 signos, o sea el 40 por 100 de l sistema y me parece transcribir: la existencia de unas estructuras de dependencia y un clima de dramatización.

b) El segundo organiza los campos siguientes (29 signos o sea, 20 por 100): cuerpo humano; problemas de personalidad; comunicación.

Este sistema semiológico enfatiza, pues, la existencia de ciertas relaciones entre unas estructuras de dependencia y, por otra parte, una problemática de identificación y de definición de personalidad.

a) *Sistemas de signos/enunciado*: en este caso se me hace poco operativo el cotejo inmediato con el enunciado en la medida en que la descodificación de esta página aparentemente incoherente necesita una aproximación más detallada y más profundizada².

b) *Sistemas de signos/historia*: aunque me parece preferible andar con pies de plomo en este terreno en cuanto, de momento, me hace falta una mayor investigación referente al contexto socioeconómico y sociopolítico de la época, me atrevo a hacer las sugerencias para tratar de interpretar las conclusiones anteriores.

Mientras que, al fin de la guerra mundial, con los sexenios de Miguel Alemán y de Ruiz Cortines (1946-1952, 1952-1958), México se abre a la penetración económica y cultural de los Estados Unidos, la burguesía nacional mexicana empieza a tomar conciencia, a eso del año cincuenta, de que está perdiendo terreno en el plano económico y que sus valores tradicionales se echan a perder en la evolución que le van imponiendo una cultura y una civilización exteriores.

Los ideólogos de la clase burguesa transcriben esas reacciones en cuanto se afirman herederos de un pasado, lo cual les permite distanciarse intelectualmente de una nación norteamericana que se les presenta como desprovista de historia, de tal modo que la valorización de una historia nacional mexicana puede ser interpretada como una reacción agresiva a una situación conflictiva en la cual interfieren determinadas relaciones de dependencia económica y cierto sentimiento de inferioridad que la reivindicación de su superioridad cultural está encargada de compensar.

Esta búsqueda de una personalidad nacional en un pasado prehispánico que está por reconstruir y no en un presente, que sin embargo debería estar por analizar, no sólo expresa de manera obvia el sentimiento de enajenación que procede de la concienciatización de una dependencia de tipo neocolonial sino también, y sobre todo, una reacción que se me hace muy significativa, por parte de la clase social y de la ideología dominantes.

II. LAS FRASES HECHAS (O «SINTAGMAS FIJOS»): sus significaciones, sus evoluciones

La manera como esas frases hechas se lexicalizan me parece transcribir de manera mucho más directa y perceptible los sistemas de valores sociales y las alteraciones que los afectan, los modos de vida y de inserción socioeconómica de los medioambientes que producen esos valores, así como las evoluciones de las estructuras mentales. Acudamos a algunos ejemplos:

La desaparición progresiva, en Francia, de las expresiones *vieux garçon* (viejo mozo), *vieille fille* (vieja moza), *fille mère* (madre soltera) transcribe la evolución

de nuestra concepción del casamiento o de la virginidad como valores sociales. En otro plano, el movimiento de protesta universitaria del '68 que puso en tela de juicio los principios de la autoridad y de la jerarquía, produjo espontáneamente unas lexicalizaciones centradas en torno a una distinción de funciones (*enseñante/enseñado*), rechazando, por lo tanto, los signos que hasta la fecha describían unas relaciones sociales (profesores, maestros, estudiantes, alumnos) y que aparecieron entonces como ideológicamente significativos.

Como cualquier movimiento social, el movimiento de mayo del '68 fue luego productor de sentido y no carece de interés observar en este punto cómo las fluctuaciones de esas lexicalizaciones traducen la recuperación, por la ideología dominante, de los valores que fueron comentados y combatidos en el decenio pasado.

La expresión *piso principal*, utilizada en España para designar la planta primera de una casa, que no figura en el diccionario de Covarrubias pero sí en el *Diccionario de Autoridades* (siglo XVIII), me parece también transcribir una primera fase de la expresión urbana en Europa, cuando, atrincherados dentro de los viejos recintos medievales de sus ciudades, los vecinos de las villas optan por una segregación social de tipo vertical antes de optar, un siglo más tarde, por la segregación de tipo horizontal. «Piso principal» (el *piso noble*, etimológicamente) sigue siendo, en los días actuales, tanto como el tipo de arquitectura que describe, un testimonio fidedigno de una frase determinada de la historia del urbanismo moderno, y más allá de esta historia, a través de una serie de efectos y de causas sucesivos, de ciertas alteraciones de las estructuras socioeconómicas del período implicado.

De manera que el estudio de la frase hecha, como tal, es de mucho interés en cuanto nos permite remontarnos hasta el contexto social de la cual emerge. Pero más interesante será el examen de la forma en que opera a veces en un texto; movida y alterada por las estructuras profundas de la creación literaria la vemos, en casos determinados, deslexicalizarse, relexicándose de inmediato en una expresión nueva, fenómeno éste que hace más evidentes los criterios de selección que operan en los ejes paradigmáticos, en el momento en que se plasma el texto.

Les remito, para evidenciar esta observación, al texto adjunto de *Guzmán de Alfarache*, en el cual reseño tres fenómenos de este tipo:

a) «*Piedras de precio*», expresión relexicalizada a partir de la deslexicalización de la forma tradicional *piedra preciosa*; observo que dicha alteración destruye las potencialidades de la significación metafórica y, dándole a «precio» su plenitud sémica, enfatiza el concepto de instrumento de intercambio³.

b) Lo mismo pasa con «*cubrirnos y adornarnos*», relexicalizada, con el mismo proceso de deslexicalización previa, a partir de la tradicional expresión: «*cubrir y abrigar*», la diferencia entre las dos formas transcribe cierta preeminencia, repercutida en el texto, de la visión de una sociedad de consumo que ya no se contenta con los productos de primera necesidad, y me remite, con la misma nitidez que el indicio anterior, a una evidente sensibilidad a los fenómenos de comercialización.

c) El caso de «*fiel amigo y verdadero*» es, a primera vista, más complejo; las formas generalmente más utilizadas son las siguientes: «*buen y verdadero amigo*»... «*tan leal y verdadero amigo*», «*mi amigo verdadero*», «*buenos amigos*», «*el más leal amigo*»... «*bueno y verdadera amistad*»: en el eje paradigmático, pues, sólo vienen implicados como sugerencias de selecciones posibles, los adjetivos «*bueno*», «*verdadero*», «*leal*», de lo cual podemos deducir que una interferencia del adjetivo *fiel* opera en la expresión manejada tradicionalmente. Pero ¿qué

significa esta interferencia? Tengamos presente que el adjetivo *fiel* define, como primera acepción, la manera como se porta un criado con su amo en el plano de la honradez, o sea en el plano del manejo del dinero de manera que transcribe las relaciones sociales de amo a criado, en contra de *leal*, que sirve para designar una relación de igualdad. El hecho de que aparentemente, en el campo de la convivencia matrimonial se hable generalmente más de un «esposo *leal*» y de una «esposa *fiel*» me inclina a pensar que, en los dos casos *fiel* connota una situación de subordinación que, en el segundo ejemplo citado (la esposa honesta), se debería rastrear con mucha más atención.

Lo que me interesa de momento es subrayar la convergencia de este proceso de relexicalización que, con los dos fenómenos ya analizados, se me presentan como un sistema coherente y significativo que, en cada caso estudiado, me remite a una mediación del dinero y a su función mercantilista. De la misma manera, por lo que se refiere a la plasmación del texto, tampoco carece de interés notar que la primera calidad del buen amigo es que se puede fiar de él, lo cual transcribe una visión determinada del mundo.

Precisaremos lo que es esta visión del mundo si nos atenemos a examinar otra figuración, a nivel de la semántica, de la estructura profunda del texto. En efecto, esas frases hechas, alteradas o no alteradas, no sólo se organizan a veces en sistemas coherentes sino que también, en otros casos, proceden de un mismo tipo de discurso o me remiten a un mismo punto ideológico; tales sistemas marcan entonces el texto con sus indicios privativos y nos sugieren determinadas intertextualidades. Así es como en el texto del *Guzmán de Alfarache* las expresiones «*son contados...*, *están por escrito...*, *guardar en fiel depósito...*, se me presentan como partes integrantes del discurso de los mercaderes, lo cual me permite descodificar las observaciones anteriores y entender cómo la mediación de esta visión del mundo opera en todos los niveles del texto implicado. Esta fase del análisis es uno de los jalones esenciales de proceso intelectual que me sirve para formular cuál es la estructura profunda del texto de Alemán, es decir, la problemática de una sociedad dominada por el capitalismo mercantilista.

Por último, vamos a anticipar nuestras conclusiones, dejando sin analizar las fases ulteriores⁴ del método sugerido, que consisten en estudiar la manera cómo se combinan los signos con arreglo al enunciado y con arreglo al código, y sentando otra vez como presupuestos básicos las hipótesis siguientes:

a) Así como el texto selecciona los signos en el momento en que se va plasmando, selecciona también las combinaciones signos de entre las combinaciones que le sugiere el código.

b) Esas combinaciones no están forzosamente en servicio del enunciado; funcionan en un nivel autónomo en el cual organizan sus propias leyes y sus propias concordancias.

c) En cuanto transcriben, en otras formas, las estructuras profundas del mensaje, las selecciones operadas por el texto en este plan me remiten más o menos directamente a unas estructuras sociales.

Se observará, pues, que la sociocrítica señala, por vía de aproximación que sugiere y los instrumentos de análisis que trata de concebir, un campo de investigaciones hasta la fecha poco o mal explorado, campo que se sitúa en las confluencias de la historia, de la semántica, de la lingüística y de la semiología, de allí las dificultades metodológicas que tiene que superar y la necesidad que tiene de solicitar las aportaciones respectivas de las distintas materias implicadas.

APENDICE

A) *Buscón*: En Que Cuenta Quién Es y De Dónde.

Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente, natural del mismo pueblo; Dios le tenga en el cielo. Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero; aunque eran tan altos sus pensamientos, que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y, según el bebía, es cosa para creer.

Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la letanía. Tuvo muy buen parecer, y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella.

Padeció grandes trabajos recién casada, y aún después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oros. Probósele que, a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua, levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermanico de siete años les sacaba muy a su salvo los tuétanos de las faldriqueras. Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiólo mucho mi padre, por ser tal que robaba a todos las voluntades.

Por estas y otras niñerías, estuvo preso; aunque, según a mí me han dicho después, salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales sino que a ninguno llamaban «señoría». Las damas diz que salían por verle a las ventanas, que siempre pareció bien mi padre a pie y a caballo. No lo digo por vanagloria, que bien saben todos cuán ajeno soy della.

Mi madre, pues, no tuvo calamidades. Un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su agrado, que hechizaba a cuantos la trataban. Sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público. Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas. Unos la llamaban zurcidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros, y flux para los dineros de todos. Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos, era para dar mil gracias a Dios.

B) *Guzmán de Alfarache*, 2.^a, L. II, cap. 1.

Conforme a lo cual, siempre se tuvo por dificultoso hallarse un fiel amigo y verdadero. Son contados, por escrito están y los más en fábulas, los que se dice haberlo sido. Uno sólo hallé de nuestra misma naturaleza, el mejor, el más liberal, verdadero y cierto de todos, que nunca falta y permanece siempre, sin cansarse de darnos: y es la tierra.

Esta nos da las piedras de precio, el oro, la plata y más metales, de que tanta necesidad y sed tenemos. Produce la yerba, con que no sólo se sustentan los ganados y animales de que nos valemos para cosas de nuestro servicio; mas juntamente aquellas medicinales, que nos conservan la salud y aligeran la enfermedad, preservándonos della. Cría nuestros frutos, dándonos telas con que cubrimos y adornarnos. Rompe sus venas, brotando de sus pechos dulcísimas y misteriosas aguas que bebemos, arroyos y ríos que fertilizan los campos y facilitan los comercios, comunicándose por ellos las partes más extrañas y remotas. Todo nos lo consiente y sufre, bueno y mal tratamiento. A todo calla; es como la oveja, que

nunca le oirán otra cosa que *bien*: si la llevan a comer, si a beber, si la encierran, si le quitan el hijo, la leche, la lana y la vida, siempre a todo dice *bien*.

Y todo el bien que tenemos en la tierra, la tierra lo da todo. Ultimamente, ya después de fallecidos y hediondos, cuando no hay mujer, padre, hijo, pariente ni amigo que quiera sufrirnos y todos nos despiden, huyendo de nosotros, entonces nos ampara, recogiéndonos dentro de su propio vientre, donde nos guarda en fiel depósito, para volvernos a dar en vida nueva y eterna. Y la mayor excelencia, la más digna de gloria y alabanza, es que, haciendo por nosotros tanto, tan a la continua, siendo tan generosa y franca, que ni cesa ni se cansa, nunca repite lo que da ni lo zahiere dando con ello en los ojos, como lo hacen los hombres.

C) *La región más transparente*

Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México, D. F. Esto no es grave. En México no hay tragedia: todo se vuelve afrenta. Afrenta, esta sangre que me junza como filo de maguey. Afrenta, mi parálisis desenfrenada que todas las auroras tiñe de coágulos. Y mi eterno salto mortal hacia mañana. Juego, acción, fe—día a día, no sólo el día del premio o del castigo: veo mis poros oscuros y sé que me lo vedaron abajo, en el fondo del lecho del valle. Duende de Anáhuac que no machaca uvas—corazones; que no bebe licor, bálsamos de tierra—su vino, gelatina de osamentas; que no persigue la piel alegre: se caza a sí mismo en una licuación negra de piedras torturadas y ojos de jade opaco. De hinojos, coronado de nopales, flagelado por su propia (por nuestra) mano. Su danza (nuestro baile) suspendida de un asta de plumas, o de la defensa de un camión; muerto en la guerra florida, en la riña de cantina, a la hora de la verdad: la única hora puntual. Poeta sin conmiseración, artista del tormento, lépero cortés, ladino ingenuo, mi plegaria desarticulada se pierde, albur, relajo. Dañarme, a mí siempre más que a los otros: ¡oh derrota mía, mi derrota, que a nadie sabría comunicar, que me coloca de cara frente a los dioses que no me dispensaron su piedad, que me exigieron apurarla hasta el fin para saber de mí y de mis semejantes! ¡Oh faz de mi derrota, faz inaguantable de oro sangrante y tierra seca, faz de música rajada y colores turbios!

NOTAS

¹ Cf. Edmond Cros, *L'Aristocrate et le carnaval des gueux, étude sur le «Buscón» de Quevedo*, Montpellier: C. E. R. S., Univ. Paul Valéry, 1975, 126 págs.

² Analizo este texto así como el texto de *Guzmán de Alfarache* en un estudio que estoy redactando, *Semántica y estructuras sociales* (de próxima aparición).

³ Me ayudó mucho en este problema una sugestiva observación del profesor Gómez Moriana, en un seminario que dirigí, en el mes de abril de 1976, en la Universidad de Lille.

⁴ Véase mi estudio, «Foundation of a Sociocriticism: Methodological Proposals and an Application to the Case of Buscón» (de próxima aparición en *Ideologies and Literature. A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies*).

Interviewing and Literary Criticism

Sara Castro-Klarén
Dartmouth College

We are all readers of interviews. Interviewing has become the primary source of information for the journalist, the sociologist, and even the FBI agent. It is also one of the mainstays of the media. Congressional Records and popular as well as high-brow journals dedicate a good number of pages to this modern format of instant contact with the famous or about to be made famous.

On the surface, our current modes of interviewing do not vary greatly from older forms of confiding conversations between two strangers: confession and psychoanalysis. In both the participants engage in a conversation of their own free will because they expect to gain something. For the interviewee there may be catharsis, salvation, self-justification, or manipulation of others. The motivation or goals of the confessor or interviewer become confused once we pass beyond the consideration of the mere exercise of a profession. At any rate, confession and psychoanalysis are not the subject of this paper.

But the similarities between confession and psychoanalysis on the one hand, and the interview, on the other, stop when we draw the line between the private and the public. Psychoanalysis and confession are not only private but they are also secret and anonymous. In glaring contrast, interviewing, if not always conducted in public, is always destined for public consumption. This difference affects the nature of the interrogation radically. In the first place, it introduces a third party—a public—for whom there must now be a product. The person who wants or accepts to be interviewed is no longer addressing the benefits of his activity towards himself (catharsis, self-discovery) but is instead thinking of a public as the final destination of his verbal activity. The interviewer practically ceases to exist. In fact, on the T.V. screen, he is blocked-out, and becomes a transparency beyond whom sits the public.

Converting a social contract for a secret and honest search for truth into a public affair immediately brings forth a contradiction. The strategy of the interview subverts the original purpose—a warm personal encounter—and it either attempts, instead, to lull the interviewee into a false sense of trust so that he may slip and reveal his secrets or its subjects him to an inquisitorial type of interrogation for exactly the same purpose. Clinging to the confessional antecedent, the value of an interview is still predicated on the notion that under questioning the public, and therefore false, self will disintegrate and the *secret*, and therefore *real*, artist or criminal will be shown to the public. The more surprises or even contradictions between the «newly» discovered private self and the old public mask the interview produces, the more effective it is judged to be. The admiring reader of *Cien años de soledad* is amused to learn, for instance, that García Márquez, before he became the «author» of his books, traveled around Europe dragging an old cardboard suitcase in which he kept, to the amazement of customs officers, several of his manuscripts, each exquisitely wrapped in an old Hawaiian-style tie.

Ostensibly, then, a «celebrity» accepts or seeks to be interviewed in recognition of the notion that his public acts—writing, acting, painting, politics—are understood to be insufficient, defective or incomplete signs of his total or real self. Through the dynamics of the interview, the true and sincere beliefs of a politician will supposedly come forth, the true story *behind* the writers' books will be learned, the ideal or the petty motivations of a revolutionary will be revealed. We as-

sume the public act to be insufficiently meaningful and we attempt to clarify it by juxtaposing it with a *mock*, intimate act which, by its *real* and contradictory public nature, will simply fall into the same defectiveness and incompleteness of the first public act.

Moving on to the concrete relationships between literary criticism and interviewing, I propose that what published interviews do, partly in recognition on the contradiction spelled out above, is to generate two basic kinds of texts. First, an interview should be regarded as a new text by the author, a slight variant of his fictional writing, because the interview records the «authorial» voice speaking on an array of subject matters. Second, if the writer is speaking about his or other people's work, then the interview has simply produced a text of literary criticism subject to all the perils of such an activity.

The ultimate public nature of the interview makes it difficult to believe that the person speaking can be at any moment any other than the *persona* who the living author has come to constitute. Borges has made this plainly clear in «Borges and I.» Further proof of this awareness is the fact that many writers agree to be interviewed on the condition that not a word will be published before they see and approve the text of the interview.¹ Often times even the questions posed are monitored by the interviewee who thus manages to erase the interviewer and communicate directly with the public, although in a different format. These *personae*, this Severo Sarduy —celebrated author, this Julio Cortázar— great writer, are of course not to be confused with the narrators of their fictional worlds or the tired parents of the likes of Pilarcita Donoso (José Donoso), or the son-in-law of Alberto Llosa (Mario Vargas-Llosa).

As for the argument that an interview can furnish us with the kind of historical information that no one else but the celebrity could supply, I believe that the formalist position is still sound. Any «revealing» data that an interview would yield has still to be corroborated elsewhere. Furthermore, it needs to be carefully examined in relation to the interpretations and readings which the works themselves permit or suggest.

What the «personal» and on the spot arrangement of the interview does then is to place in the hands of the writer a modified or variant strategy for the discourse of his «fictional I.» The writer sees himself in front of similar imaginary readers as when he faces the blank page. There is no reason why when answering questions which do not involve concrete historical facts, the writer should not approach his answers with a similar distance and creative rhetoric as when he formulates strategies for descriptions, story telling, essayistic character speeches, etc.

If an interview produces texts with strategies of discourse similar to those used in the creation of fictional texts, it is not to say that they are identical. We must keep in mind the differences existing between the temporal nature of the oral interview, even if the tape-recorder preserves it forever, and the essential spatial permanence of the written word. In spite of the similarities in text-generation, one cannot forget that the oral speech act, even for highly literate people, is not really the same as the written speech act. It is instructive in this regard to remember that Borges, who has been so often interviewed at great length (Richard Burgin, *Conversations with Jorge Luis Borges*, New York, 1968) does not use a tape-recorder as a compositional aid to his blindness. If he cannot *see* the written word, if he is unable to slow down and streamline the fast and multiple flow of the thought process in the critical awareness that the spatial relationships of the written word afford, then he prefers to chisel the poem in the silent space of his mind. Only when the poem has achieved form does he choose to dictate the text. Borges does not compose by making oral drafts.

Both the writers who accept to engage in long interviews, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, Octavio Paz, Cortázar, Sarduy, as well as those who refuse, are aware of the text-generative characteristic of the interview. It is widely known that one of the reasons why García Márquez avoids interviews is because, as the interview progresses and he begins to sense that «reality» is shrinking, he feels a compulsion to «tell stories.» He told Rita Guibert, for example, that

«... interviews have in the end become a form of fiction for me. I want the reporter to go away with something new, so I try to find a different answer to the same old questions. One no longer tells the truth, and the interview becomes a novel instead of journalism. It's literary creation, pure fiction.» (*Seven Voices*, p. 308)

On the other hand, those who, like Juan Rulfo,² by and large refuse to have their conversations recorded, feel uneasy about the speed with which a voluminous and unwieldy text can be born. Here again, it is the social *and* public nature of the interview which separates it from the self-critical and solitary act of writing.

And yet, there are writers who give plentiful interviews, who even accept to do whole books of nothing but their answers to innumerable questions. Amongst them we paradoxically find Borges.³ One cannot simply assume that writers who do long interviews are less aware of the demands placed by the written word on the production of a text. What we have here is the phenomenon of the friendly interview. In this arrangement the interviewer is not an antagonist, but rather he is, like a in a Platonic dialogue, the educated disciple in search of more answers. The initiate-interviewer poses puzzling questions born out of the deep study of the master's works. Sometimes he tries to anticipate what the master will say in his next work. This type of interview generates texts not only because it is the «authorial» voice answering the questions, but also because the questioning is a gentle prodding for the writer to *continue* to develop or amplify his main or obsessive ideas with which the critic or interviewer has an empathetic relationship. On interviewing Fuentes, Rodríguez Monegal tells us that «La tarea principal del entrevistador fue provocar y estimular esa energía en movimiento que es Fuentes, encausarla visiblemente para que produjera más y mayores exploraciones dentro de su propia y auténtica sustancia.»⁴

In this arrangement the interviewed writer simply takes over and *speaks*, not really spontaneously, about the same subject matter on which he has already reflected and written in other clearly established fictional modes. A variant of the «fictional I» speaks in this type of interview. The discourse of this «I» may at times closely resemble the strategies of the autobiographical genre, or that of the first person «expository» discourse of characters preoccupied with questions of aesthetics, history, etc. Octavio Paz, for instance, takes notes before answering questions. He often rephrases his answers looking for the same cutting edge and polished quality of his essays. In the texts of his interviews he seldom reaches for a new idea or even a significantly different twist from his established and deeply reflected repertoire. If anything, his interviews tend to be repetitious and one of his latest interviewers, Edwin Honig, starts out by asking Paz not to repeat what he has already explained in print. The interview (*New Boston Review*, 4, Spring 1976) deals with the subject of translation and in spite of Honig's efforts, Paz takes over and puts forth many of the same ideas he already developed in *Traducción: Literatura y Literalidad*, Barcelona, 1971.

Within the history of Latin American letters the friendly interview has been developed as perhaps the most effective means of creating literary schools. While these grounds have generally gravitated around the literary pages of newspapers

and literary journals (*Sur* in Buenos Aires, *Contemporáneos* in Mexico, *Colónida* in Lima), the most striking case has been *Mundo Nuevo*. From its very first number this journal published the «literary texts» of writers whose names were to be later identified with the new-novel followed by lengthy interviews featuring the same writers⁵. The texts of the interviews began the education of a public mainly composed of literary critics and literati, who learned about the meaning of the so-called new novel from the novelists themselves. Thus, in the text of the friendly interview the novelists proposed the meaning of their enterprise and suggested its necessity and importance for Latin American Literature and even Western Literature.

This format of presenting a fictional text with a companion critical text by the same author was tantamount to submitting the reader to double exposure. Interviewing in Paris, single-book authors, or even authors of unpublished books was instrumental in making these writers into instant-culture-heroes. At this point, having leaped out of *Mundo Nuevo* into Sunday Literary pages and weekly magazines, the writer began to reach a public that may or may not have read his «literary texts». The culture-hero writer, while being interviewed, is no longer concerned with his craft as a writer. Rather he becomes increasingly concerned with his public image. He is now reaching a public who cares about his success exclusively, for being a writer has come to be of secondary importance. The writer is no longer generating texts in the arrangement of a Platonic dialogue. He now generates texts for a novitiate public who consumes his words on the same plate in which the words of Elvis Presley and Cantinflas are served. Some writers, let us say Vargas Llosa, accept more readily than others, let us say Juan Rulfo, the inherent possibilities for glamour that the interview affords. Some literary critics find sharing the spotlight more tempting than others.

In establishing a relationship between literary criticism and interviewing one one has to conclude that interviewing, in and of itself, cannot be equated to criticism. It is not the critic who exercises his intellectual and critical capacities before a text or a life, but it is rather the writer who prodded by the critic or interviewer engages in the generation of a new text. Furthermore, and to repeat what I said at the outset of my argument, the interview itself generates texts of limited uncritical use. First, if the aim is revelatory, that is a search for answers at the biographical level, the interview cannot produce any information worthy of unsubstantiated value. Second, if the interview aims at clarification of the existing «literary» texts of the author in question, it yields but another text, albeit partially oral and partially public in its creation. What interviewing writers produce is a new type of text which is asking for a appraisal of its discourse and function in the world.

NOTES

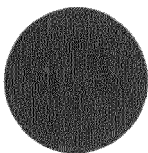
¹ Rita Guibert, *Seven Voices*, New York, 1972 See the introductions to the sections on Cartázar (p. 280) and to García Márquez (p. 305).

² For evidence of Juan Rulfo's reticence and hermeticism see, Luis Harss and Barbara Dohmann, *Into the Mainstream: Conversations with Latin American Writers*, New York, p. 255. Also see Iván Restrepo Fernández, «La cacería de Juan Rulfo», in *Mundo Nuevo*, 39-40, sept.-oct., 1969, pp. 43-44.

³ Ricardo Cano Gaviria, *El buitre y el ave Fénix: Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, 1972, and Norman Thomas di Giovanni, Donald Halpern and Frank McShane (Ed.), *Borges on Writing*, New York, 1973.

⁴ Helmy Giacomani (Ed.), *Homenaje a Carlos Fuentes*, Las Américas, p. 26.

⁵ See *Mundo Nuevo*, 25, julio, 1968, that includes an interview of Cabrera Infante in which he speaks on «Las fuentes de la narración» (pp. 41-58), followed by «Delito por bailar cha-cha-chá», a narrative that Cabrera wrote in 1962.



Manuel Cofiño, o la Superación de lo Real-Maravilloso

Julio Rodríguez-Puértolas
University of California, Los Angeles

En 1971 el escritor cubano Manuel Cofiño consiguió el premio de novela *Casa de las Américas* con *La última mujer y el próximo combate*¹. Cofiño, nacido en 1936, había ya publicado en 1969 una colección de cuentos con el significativo título de *Tiempo de cambio*, y más recientemente, «Cristino Mora», primer capítulo de una novela en preparación, *De dioses y miserias*, de que no tengo noticia², así como un breve escrito teórico, «Acontecimiento y literatura»³. Escasos datos poseo acerca de la biografía de Cofiño, excepto, además de los indicados, que realizó estudios de Ciencias Publicitarias y de Filosofía y Letras y que ocupa un cargo en la sección de Divulgación del Ministerio de Justicia de su país: su nombre no suele aparecer en trabajos especializados⁴; hasta el momento, lo único que conozco sobre Cofiño es un comentario de J. A. Portuondo sobre, precisamente, *La última mujer y el próximo combate*⁵. Y, sin embargo, esta novela se eleva por derecho propio hasta las cimas de la narrativa latino-americana de nuestros días.

Mario Benedetti ha afirmado: «Todavía en 1968 se podía decir que la literatura cubana no ha producido en estos primeros diez años la gran obra revolucionaria a la que tienen derecho una experiencia y un proceso tan excepcionales.»⁶ La primera etapa de la literatura cubana revolucionaria ha sido algo como una etapa de urgencia; en 1967 escribía José Rodríguez-Feo: «casi todo lo que se ha escrito hasta hoy tiene una intención moralizante: es una literatura de denuncia que tiene como propósito también alertarnos contra cualquier retorno a este pasado abolido»⁷. Transcurrido ese primer acuciante momento, la crítica está concorde en que *ha de surgir* la obra u obras de la nueva Cuba, la Cuba constructora del socialismo. Como ha explicado Julio Cortázar:

un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento... sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidas por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre⁸.

Algo muy semejante piensa también Alejo Carpentier, con palabras que parecen continuar y completar las de Cortázar: «en la expresión del hervor de ese plasma humano está la auténtica materia épica para el novelista nuestro. Bien lo entendieron aquellos que pudieron seguir de cerca el proceso de la Revolución Cubana y comienzan... ahora que el *agon*, para muchos, ya ha tenido lugar, a escribir novelas que resulten épicas aunque el autor no haya pensado, siquiera, en una épica novelesca o en definir sus características...»⁹. En esa épica de nuevo cuño se inserta *La última mujer y el próximo combate*¹⁰. Mas para ello, para poder llegar a construir la épica de los nuevos tiempos cubanos, latino-americanos, es preciso partir de unas bases teóricas y de unas realidades históricas. Los presupuestos de Cofiño son bien claros, y en ellos se unen estética, ética, objetividad y personalidad: «Lo estético se enhebra constantemente con lo ético... Y sobre ese buscar, rastrear, sondear, bucear, investigar mediante leyes objetivas, nos trata de dar [el escritor] lo esencial y lo típico. En todo ese proceso aporta... lo suyo humano, la intimidad vivencial de su personalidad.»¹¹ Palabras en que se transparentan las ideas de Engels en la conocida carta a Miss Harkness¹², y que Cofiño tiene muy presente en su novela. Pues lo que ocurre, como él mismo afirma, es que «la literatura es uno de los medios que posee el hombre para conocerse»¹³. Es decir, para conocerse a sí mismo, su propia autenticidad, y la realidad del mundo exterior. En este sentido, y como se ha dicho, «el novelista es un aventurero, un explorador de la realidad: no la recibe consolidada y explicada, no la recibe interpretada: a él cabe hallarla, y la halla en los lugares menos publicados, muchas veces en los más esquivos»¹⁴. Todo esto es, precisamente, lo que ha hecho Cofiño, y además, él ha encontrado la realidad de la Cuba revolucionaria —con sus contradicciones, inherentes a toda realidad— en un ambiente a simple vista escasamente novelable: en el marco específico de un, a lo que parece, prosaico plan de repoblación y desarrollo forestal en un remoto rincón de la isla de Cuba. Como había previsto Rodríguez-Feo: «ahora se irán incorporando a nuestra literatura narrativa temas como la campaña de alfabetización, las movilizaciones militares frente a las amenazas del imperialismo, Playa Girón, la lucha por construir una nueva moral socialista, los problemas de la burocracia, los conflictos familiares y sociales creados por la Revolución en la ciudad y en el campo, la lucha contra los bandidos contrarrevolucionarios, etc.»¹⁵. Será preciso citar una vez más a Carpentier: «los mundos nuevos tienen que ser vivos, antes que explicados»¹⁶. Cosa que, sin duda, también ha hecho Cofiño.

Nuevas épocas, situaciones y realidades exigen lógicamente nuevas formas: «y a nosotros nos toca descubrir nuestra nueva forma de expresión: concepciones, técnicas, medios más de acuerdo con nuestra realidad a veces surrealista, y que el realismo horizontal no puede expresar, más conforme con nuestro caos afectivo y el barroquismo de nuestras costumbres, más de acuerdo con la desgarrada condición del hombre latinoamericano de hoy»¹⁷. Ni realismo lineal, por lo tanto, superado y en buena medida deformador, ni realismo socialista al viejo estilo, también periclitado: «crear, en pleno 1973, que cierto 'realismo socialista' es la única propuesta que puede enfrentarse a un arte elitario, es asimismo una táctica confesión de pobreza imaginativa. '¿Por qué pretender buscar —se preguntaba el *Che*— en las formas congeladas del realismo socialista la única receta válida?'»¹⁸. *La última mujer y el próximo combate* se inserta en esta línea abierta y renovadora. La narración se estructura en torno a la figura de Bruno, experto que viene de La Habana a hacerse cargo del plan forestal y que conoce bien el lugar por haber estado por aquéllas montañas años antes, durante la época de la lucha armada. La novela ofrece unos continuos cambios del punto de vista narrativo en función siempre del tiempo. La acción sucede en 1965 (cf. p. 154),

pero hay abundantes referentes a varios niveles del pasado, casi siempre por medio de monólogos interiores: quince años atrás, cuando Bruno pensaba únicamente en casarse, crear una familia y medrar en la vida de la Cuba burguesa (p. 11); ocho años atrás, combatiendo contra las tropas de Batista (*ibid.*); seis años atrás —el triunfo de la Revolución (pp. 151-154)—: «Llueve torrencialmente, pero él ve a la gente en las cunetas saludándolos, envueltos en el polvo, y bajo un sol espléndido, banderas y sombreros. Se acuerda con toda exactitud de aquella mañana de aquel día de enero... El limpiaparabrisas se mueve frente a Bruno como el péndulo de un reloj (p. 151.» Mas en cierto modo el lector se entera, ya bien adelantada la narración, que también hay en ella un tiempo *futuro*, manifestado por Sergio, el colaborador de Bruno:

(Me acuerdo de cuando me dictó la primera instrucción. La cara. No sé qué le noté en la cara. Aquel momento me viene a la memoria como algo solemne... Ustedes perdonen que les diga estas cosas, dirá años después Sergio a un grupo de hombres entre los pinos y frente a aquel pino) (p. 113).

(Cuando me dictó la Instrucción número uno... Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta... (p. 260; cf. también p. 177).

Sabemos, por otro lado, que Bruno había luchado en las montañas en que ahora trabaja; las gentes le recuerdan, recuerdan su nombre de «Pedro», sus hechos; el tiempo ha producido que ese «Pedro» se vaya desfigurando y mitificando, y así, para unos es *Pedro el Buldocero* (p. 19), para otros *Pedro Buldoza* (*ibid.*) o *Pedro el Buldoceador* (p. 21):

¿Y Pedro Buldoza cómo era? ¡Anda, dime! Dime tú que siempre estás hablando de Pedro Buldoza. Yo creo que lo tuyo son pamplinas. Bravo era. ¡Bah!, cuando menos ni lo viste. Habladurías nada más. ¡Cño, que sí! Era bajito y trabadito y era fuerte. Y dicen que estudiado también. Sí, leído era, y caminaba rápido. Dicen que cuando subió al monte dejó un letrero en la buldoza... Yo vi el letrero, ¿sabes?, y lo toqué también. Y con él después no hablé, pero de lejos lo vi varias veces. ¡Por ésta! ¡Y no jodas más! (p. 104).

¿Y saben lo que dicen que les respondió Pedro el Buldocero? Pues dicen que les dijo: aquí nosotros pensamos en la última mujer que tuvimos y en el próximo combate. Y dicen que les dio una palmada en el hombro y se fue sonriendo. ¡Era tremendo! Y yo les digo que es ése (p. 253).

Tres tipos de letra utilizados en la novela contribuyen, además del uso del tiempo, a crear el mundo complejo de *La última mujer y el próximo combate*: un tipo normal para el nivel objetivo; un tipo mediano para lo referente a «Pedro»; otro, en fin, más pequeño aún, para los cuentitos y breves narraciones campesinas de supersticiones, asombros y fantasías creídas, que forman el elemento real-maravilloso de la obra. Pues hora es ya de decir que Cofiño maneja con extraordinaria habilidad tal concepto y técnica carpenteriana¹⁹, si bien con unas intenciones y propósitos nada habituales, que podrían resumirse de cierto modo en unos versos de José Emilio Pacheco:

(Ya cotidianamente son diez años
casi cuatro mil días que cambiaron
el mundo y nuestra América y la otra)

de ese terrible y admirable esfuerzo
de convertir sin tregua en real-concreto
lo posible anhelado²⁰.

Lo real-maravilloso constituye en la obra de Cofiño una de las bases narrativas y estructurales. Son los campesinos quienes poseen una concepción mágica de la realidad. La novela se abre, precisamente, del siguiente modo:

«... porque aquí pasan y pasaron cosas, y ahora pasan más, y la gente discute. Aquí mismo, el otro día, no hace mucho, un muchacho de aquí cerquita, de Las Deseadas, me estaba diciendo que ahí en el caminito ese, que hay un potrero ahí, él decía que había una canita alrededor de una matica de guyaba ella, y que había un estruendo muy grande como si hubiera estado tronando y que salía mucho polvo. Entonces dice que le causó admiración, y que oyó ese ruido como tronando debajo, y salía mucho polvo... Un estruendo como si se empujara la tierra dentro de la tierra, desbaratándose la tierra abajo con la tierra, peleando la tierra por dentro. A él le dicen Tute, es primo del Pipe. Vive cerca de mi casa, y dice que empezó a escargar la lomita de tierra con un palito, y que el polvo casi lo ahoga y que fue desapareciendo el ruido aquel, y que se acabó y que se asentó el polvo. El me hizo el cuento como en el mes de marzo. Aquí también pasan cosas... (p. 9).

Truenos y rayos de efectos espectaculares, animales misteriosos, árboles devoradores, noches mágicas, espíritus, fuegos fatuos, personajes fantásticos..., en una abigarrada mezcolanza indicadora de una mentalidad primitiva y en contacto directo con una Naturaleza no aprehendida científicamente.

Pero este mundo mágico se enfrenta dialécticamente con otro tipo de realidad-real y no por ello menos maravillosa: la de la Revolución. El enfrentamiento se aprecia de forma totalmente diáfana en el siguiente pasaje:

Dicen que por el camino que va de La Legua al terraplén El Quince se ve una sombra moviéndose detrás de los eucaliptos. Dicen que la sombra es de un viejo vestido de blanco. Y dicen que a todos los que pasaban a caballo por ahí les maneaba el caballo. Que no hay manera que el caballo ande hasta que uno se baje y con el cuchillo corte las amarras... Entonces Pedro le dijo que por allí mismo íbamos a pasar... Pero Pedro que vamos por ahí, y pasamos, pero ni sombra de viejo, ni manejo de caballos, ni nada. A Pedro el Buldocero no se le podía ir con cuentos. ¡Qué va! (p. 79).

La Revolución va eliminando una las viejas creencias y exponiendo a los campesinos a las nuevas realidades. La llegada del cine causa tremendos efectos en la anciana Lucía («arsenal de historias afiebradas, de relatos de aparecidos, de mentiras delirantes, de cuentos de espiritismo... p. 296): la vieron

acercarse para ver por dónde entraban y salían los artistas de la pantalla, y después vieron cómo se abrían enormemente sus ojos pidiendo explicación... (*ibid.*).

Algo semejante ocurre con la luz eléctrica:

Y por primera vez, entre aquel lomerío polvoriento se encendieron un puñado de bombillos eléctricos y hubo un relumbre de brillo furtivo en todos los ojos y en todas las cosas, y el polvo se hizo una luz vola-

dora. En los niños y en las viejas hubo como un estremecimiento y un azoro, y de la explanada del campamento se elevó un murmullo de comentarios sobre la novedosa claridad... (p. 222).

En este contexto, uno de los pasajes más significativos es el siguiente:

Y Tomasa con sus cosas. Ya estaba diciendo que esa lucecita roja que anda entre las lomas es un mal presagio. Decía que las estrellas coloradas son presagio de sangre. Pero cómo se quedó cuando le dije: Tomasa, qué carajo estrella colorada, ni estrella colorada. Es el bombillito que han puesto en la punta de la antena de la ciclo-onda. ¡Lo que tiene que hacer es ir para que vea! ¡Cómo se puso Tomasa cuando se lo dije! (p. 280).

Pues la Revolución, en efecto, avanza sin pausa, como un camión por los senderos de la montaña, unos senderos que ya nunca serán como los de antes:

Aquí los caminos son misteriosos, hasta se los traga la hierba y desaparecen. Pero me parece que ahora aquí los caminos ya no se los va a tragar la hierba y que algo muy grande viene por todos los caminos. ¡Qué va, con esos camiones grandísimos ya a ningún camino se lo traga la hierba! (p. 219).

Carpentier lo dijo bien claro ya en su vieja novela *Ecué-Yamba-O*: «Basta tener una concepción del mundo distinta a la generalmente inculcada para que los prodigios dejen de serlo y se sitúen dentro del orden de acontecimientos normalmente verificables.»²¹ O como ha señalado Portuondo en su breve comentario sobre la novela de Cofiño: «resalta la viva contradicción entre una concepción del mundo precientífica, mágica, responsable, en parte considerable, de ese 'real maravilloso' cuyo cultivo inicia Alejo Carpentier y que culmina con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, y los novísimos parámetros impuestos por la interpretación marxista-leninista de la misma realidad enfrentada por aquélla»²². Ahora bien. Si sobre este esquema dialéctico se constituye *La última mujer y el próximo combate*, las cosas no son, con todo, tan elementales. Bruno ha de enfrentarse no sólo con la realización del plan forestal y con la modificación de la mentalidad tradicional campesina, sino, además, con el sabotaje y el terrorismo de un grupo de contrarrevolucionarios. Si bien Bruno logrará un triunfo total en los dos primeros niveles, morirá asesinado por los anticacristas, pero, y esto es fundamental, con «un sueño realizado» (p. 322):

Bruno diciendo que así como el cielo ordena su caos, el hombre tiene que ordenar su vida. «Sobre todo el final: las cosas son importantes o no por la forma en que terminan.» Y después repitiendo antes del combate que era tremendo que un hombre se acordara, en un momento como el que se acordó, del viejo cuento de Jack London donde aquel hombre, apoyándose en un árbol, se disponía a acabar con dignidad su vida. «¡Qué tres tipos: London, el personaje y el que se acordó!» (p. 322).

La alusión al *Che* es transparente, lo mismo que la comparación entre el guerrillero muerto en Bolivia y Bruno, asesinado en la montaña. Lo que Cofiño parece decirnos no es exactamente que Bruno sea otro *Che*, sino que se puede ser el *Che* de diferentes modos. Y de la misma forma que la figura de Guevara ha pasado a la Historia y se ha convertido en un mito revolucionario —*funcional*,

no se olvide—, también la de Bruno; recuérdese lo dicho «años después» por Sergio: «Recuerdo que nos dijo que alguien se encargaría de contar cómo era esto y cómo fue cambiando para que los que vinieran detrás se dieran cuenta» (p. 260). Recuérdese que «Pedro» se incorporó míticamente a la realidad campesina ya en la época guerrillera, como Bruno se ha incorporado después. Todo lo cual no significa en modo alguno que Cofiño sustituya sin más unos mitos por otros, sino que continúa manejando dialécticamente algo que parece insoslayable: la necesidad de ensoñación que existe también en medio de la planificación, del racionalismo socialistas, de toda auténtica Revolución. Pues la importancia de los sueños es que pueden realizarse, y convertirse en «lo real-concreto». Que Cofiño supere de la forma en que lo hace la idea de lo real-maravilloso no significa que no esté en deuda con Alejo Carpentier, como es lógico. Como, por otra parte, lo están otros autores jóvenes, Antonio Benítez y Reynaldo Arenas, por ejemplo²³. Curiosamente, ciertos elementos de *La última mujer y el próximo combate* se hallan muy cercanos a otros de la primera novela de Carpentier, *Ecué-Yamba-ó*, considerada por muchos, incluso por su propio autor, como poco lograda y desfasada²⁴. Véanse, como muestra, estos dos textos:

Punto. Anillo. Lente. Disco. Circo. Cráter. Orbita. Espiral de aire en rotación infinita. Del zafiro al gris, del gris al plomo, del plomo a la sombra opaca... (ed. cit., p. 41).

Cerca del mar. Ahora avanzan hacia el mar. Arrecifes y dientes de perro. Arideces de rocas. Rocas de variadas dimensiones... La brisa fuerte. El mar. Líneas alternas de turbio verde. Después, todas las tonalidades del azul. Ópalo diluido. Azul marino. Disolución de cobalto... (Cofiño, p. 108).

La semejanza es también muy próxima entre las páginas 40 y 43 de *Ecué-Yamba-ó* y las 109-110 de *La última mujer y el próximo combate*, descriptivas ambas de un ciclón; lo mismo ocurre con la descripción de la ciudad en una y otra obra (Carpentier, pp. 136, 156-157, 162; Cofiño, pp. 166-167). Y también con *Los pasos perdidos*. Los héroes de ambas novelas vuelven a sus respectivas casas tras largo tiempo: sus pensamientos son muy semejantes:

Y ahora vuelvo a encontrar la que fue mi casa, como si entrara en casa de otro. Ninguno de los objetos que aquí veo tiene para mí el significado de antes, ni tengo deseos de recuperar esto o aquello... El olor peculiar de este apartamento me devuelve a una vida que no quiero vivir por segunda vez... (*Los pasos perdidos*, ed. cit., p. 242).

Estás aquí, en el lugar donde fuiste otro, mirando los recuerdos que han dejado agarrados a los objetos. Y es que vamos dejándonos, nos hacemos y nos deshacemos y los objetos siguen ahí, testigos inalterables del cambio... (Cofiño, pp. 164-165).

Ya mencioné más arriba cómo Cofiño, en su tratamiento del tiempo, nos sorprende de pronto con un narrador que habla «años «después», de una forma en cierto modo similar a lo que ocurre en *Los pasos perdidos* de manera esquemática y simbólica con la taberna que lleva por nombre el tan inquietante de *Los recuerdos del porvenir*: el héroe de Carpentier llega a decir:

Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir —del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarías posibles (p. 252).

Mas con una diferencia: Bruno, y gentes como Bruno, han hecho realidad ese futuro considerado como utópico. *El siglo de las luces*, en fin, está también presente en Cofiño; baste citar la despedida de Víctor y Sofía: *mujer y el próximo combate*:

«¿Así que eso es todo? —preguntó todavía el hombre—. ¿No nos queda nada?» «Sí. Algunas imágenes», respondió Sofía²⁵.

Situación que ha sido ligeramente modificada y desarrollada en *La última*

¿Cuántos mundos hay? Uno los hace y los destruye. Siempre vamos dejándonos. Nos hacemos y nos deshacemos, pero no con palabras sino con actos... Cosas que se disipan en humo y sólo quedan los recuerdos, y uno... algún hábito o alguna huella que nos queda (p. 101).

Expresiones del tipo «Y fue el silencio de repente...» (p. 205) recuerdan de inmediato un típico recurso expresivo de Carpentier, que no es preciso comentar aquí más por extenso.

Será necesario añadir que los *Cien años de soledad* de García Márquez están también presentes en la novela de Cofiño, pero, como señala Portuondo, el mundo de éste es, con todo, «el polo opuesto de Macondo». Indiquemos, por último, que algunos rasgos de Brupo coinciden también con otros del indeciso intelectual de *Memorias del subdesarrollo*; para quien haya leído la novela de Edmundo Desnoes, el siguiente pasaje de Cofiño le resultará, sin duda, familiar:

... tropieza con los recuerdos. Por un instante ve a Laura esperándolo a la salida de El Encanto, esperándolo cargada de paquetes... Laura, que siempre sonreía y hacía planes... una casa en Altahabana... Bruno choca con los recuerdos, y mira lugares, aceras, calles que guardan un cariño doloroso que nunca se fuga de la piedra... (p. 162).

No se trata, de ningún modo, de calcos ni de influencias en sentido convencional. Cofiño ha llevado a cabo con *La última mujer y el próximo combate* un intento, logrado, de superar los límites de lo real-maravilloso, que ya empezaba a encerrar con síntomas de asfixia, a la novelística de los grandes narradores latinoamericanos. Que el propio Carpentier, en una de sus últimas novelas, *El recurso del método* (México, 1974), haya reducido el realismo mágico a unos escuetos límites, es buena prueba de lo recién dicho. Y así, Manuel Cofiño ha conseguido una novela ni panfletaria ni sermonaria, en el camino correcto de la novela revolucionaria, aquella que, aprovechando todo lo conquistado formalmente por la nueva narrativa latinoamericana, lo injerta con sabia maestría en el tronco de nuestra propia experiencia cotidiana de pueblo empeñado en la construcción del socialismo²⁷.

NOTAS

¹ Utilizo la segunda edición, México: Siglo XXI, Editores, S. A., 1972.

² «Cristino Mora» apareció en *Casa de las Américas*, 78, mayo-junio 1973, págs. 73-78.

³ *Casa de las Américas*, 75, noviembre-diciembre 1972, págs. 99-103.

⁴ J. M. Caballero Bonald, *Narrativa cubana de la Revolución*, Madrid, 1969; 2.ª ed.; Julio Ortega, «Sobre narrativa cubana actual», en *Nueva narrativa hispanoamericana*, II, 1972, 65-87.

- ⁵ «Una novela revolucionaria», *Casa de las Américas*, 71, 1972, págs. 105-106.
- ⁶ Mario Benedetti, «Situación actual de la cultura cubana», en el volumen colectivo *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, 1971, pág. 10.
- ⁷ «Breve recuento de la narrativa cubana», *Unión*, 4, 1967, pág. 131. El propio Che Guevara hablaba de «lo malas que suelen ser las novelas con temas de la reciente Revolución, que consideraba falsas, estereotipadas y basadas en una errada tendencia didáctica que hace pasar por alto hechos dignos de ser contados» (apud María Rosa Oliver, «Solamente un testimonio», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 388: se publicó originalmente en 1968, núm. 47).
- ⁸ «Algunos aspectos del cuento», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 186; se publicó originalmente en el número doble 15-16.
- ⁹ «Problemática de la actual novela latino americana», en *Literatura y conciencia política en América Latina*, Madrid, 1969, p. 46.
- ¹⁰ Cf. Portuondo, art. cit., pág. 105.
- ¹¹ «Acontecimiento y literatura», págs. 99-101.
- ¹² Cf. por ejemplo György Luckács, «Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels», en *Sociología de la literatura*, Barcelona, 1966, pág. 220.
- ¹³ Art. cit., pág. 103. Compárese con lo dicho por Alejo Carpentier: «La novela, para mí, empieza cuando, trascendiendo el relato, llega a ser un instrumento de investigación del hombre», en Mario Vargas Llosa, «Cuatro preguntas a Alejo Carpentier», *Marcha*, 12-III-1965, pág. 31.
- ¹⁴ Angel Rama, «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 210: se publicó originalmente en número 26.
- ¹⁵ Art. cit., pág. 134.
- ¹⁶ *Los pasos perdidos*, Barcelona, 1971, pág. 271.
- ¹⁷ Jorge Enrique Adoum, «El intelectual y la clandestinidad de la cultura», en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, pág. 43.
- ¹⁸ Benedetti, «El escritor latinoamericano y la revolución posible», *Casa de las Américas*, 79, 1973, pág. 141. Sobre el Che Guevara, cf. más arriba, nota 7.
- ¹⁹ Cf., entre la abundante bibliografía, Emil Volek, «Realismo mágico: notas sobre génesis y naturaleza en Alejo Carpentier», *Nueva narrativa hispanoamericana*, III, 1973, 257-274, así como, del mismo crítico, su comunicación al V Congreso Internacional de Hispanistas, Burdeos, 1974, de próxima publicación en las oportunas *Actas*.
- ²⁰ «Si cumpliste veinte años en el 59...», en número especial *Diez años de la revista Casa de las Américas*, 1960-1970, pág. 375, se publicó originalmente en número doble 51-52.
- ²¹ Edición de Buenos Aires, 1968, p. 56.
- ²² Art. cit., pág. 105.
- ²³ Cf., respectivamente, Benedetti, «Situación actual de la cultura cubana», pág. 25; Roberto González Echevarría, «Ironía narrativa y estilo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Nueva narrativa hispanoamericana*, I, 1971, 117.
- ²⁴ Cf. sobre *Ecuá-Yamba-ó*, especialmente, Pedro Lastra, «Notas sobre la narrativa de Alejo Carpentier», *Anales de la Universidad de Chile*, 125, 1962, págs. 94-101, y antes, Juan Marinello, *Literatura hispano-americana. Hombres. Meditaciones*, México, 1937, págs. 165-178.
- ²⁵ *El siglo de las luces*, Barcelona, 1970, pág. 338.
- ²⁶ Art. cit., pág. 106.
- ²⁷ Portuondo, art. cit., pág. 106.



DE PROXIMA APARICION:

CARLOS BLANCO AGUINAGA, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS e IRIS ZAVALA, *Historia social de la literatura española* (en lengua castellana), 2 vols.

Se trata de la primera historia de la literatura con intención rigurosamente metodológica en que la literatura se estudia en su auténtico contexto histórico-social, desde el feudalismo al franquismo, como una «rama de la historia». Así, se integra la literatura con la sociedad, la política, la economía, en las coordenadas de la dinámica histórica.

Un acontecimiento en la historia de nuestra crítica base para nuevos estudios, un libro polémico con el que, a partir de ahora será preciso contar.

SUMARIO: Explicación previa. Bibliografía general. I. Edad Media. 1) El feudalismo. Desde los orígenes hasta el siglo XIII. 2) La crisis del siglo XIV. 3) La disgregación del mundo medieval. II. Edad conflictiva. 1) El imperio y sus contradicciones. 2) Del humanismo a la mística. 3) Crisis y decadencia imperial. III. El despotismo ilustrado. IV. El siglo de la burguesía. 1) Liberalismo y contrarrevolución. 2) Triunfo de la burguesía. Tradición y revolución. 3) Afirmación e inseguridad burguesas. V. El siglo XX: Monarquía en crisis, República, Guerra Civil. 1) Arte deshumanizado y rebelión de las masas. 2) La Guerra Civil. VI. La dictadura: del nacional-sindicalismo a la sociedad de consumo. 1) La postguerra inmediata o los mitos frente a la historia. 2) Continuidismo y pueblo en marcha.

En el próximo número:

José Antonio Maravall, Relaciones de dependencia e integración social: criados, graciosos y pícaros.

Alejandro Losada, La literatura urbana como praxis social en América Latina.

Edmond Cros, Foundations of a Sociocriticism. Methodological Proposals and an Application to the Case of the *Buscón*.

REVISTA TRILINGÜE Y BIMENSUAL, IMPRESA EN ESPAÑA Y PUBLICADA POR EL INSTITUTE FOR THE STUDY OF IDEOLOGIES AND LITERATURE (MINNEAPOLIS, ESTADOS UNIDOS) CON EL FIN DE PROMOVER Y DESARROLLAR ACERCAMIENTOS SOCIOHISTORICOS A LA LITERATURA DE LOS PUEBLOS HISPANICOS Y LUSOBRASILEÑOS



En este número:

Editorial a cargo de *A. Cornejo Polar*, convocando a la urgente tarea de articular los problemas científico-literarios con los de una realidad social en la que todo texto comporta una imagen hermenéutica de ella. La investigadora francesa *F. Perus* propone una explicación del modernismo hispanoamericano desde unas bases materialistas. *E. Baker*, uno de los intelectuales más capaces del joven hispanismo norteamericano, desvela los fundamentos de la poética de Machado basándose en las entrañables y —a partir de este artículo— significativas páginas que el poeta escribió evocando la figura humana y política de Pablo Iglesias. *N. Potter* y *R. Sousa* ponen de manifiesto y someten a estudio las relaciones entre el pensamiento político y económico liberal y el romanticismo lusobrasileño. *A. Ramos-Gascón* destaca en unos apuntes la existencia y posible sentido de la explosión romancera y popular durante la última guerra civil española. *E. Cros* formula unas proposiciones para una nueva manera de abordar los estudios sociocríticos, situándolos en la confluencia de la historia, la lingüística y la semiología. *S. Castro-Klarén* enuncia una interpretación de la interview literaria como instrumento para la generación de nuevos discursos textuales por parte de los entrevistados. Por último, *J. Rodríguez-Puértolas* reseña la obra de una de las figuras de mayor interés de la joven narrativa cubana, Manuel Cofiño.