

Revista de libros

JUAN CARLOS PAZ: *Schonberg o el fin de la era tonal*. Editorial Nueva Visión. Bs. Aires, 1958. Volumen rústica, 280 páginas.

La música del siglo XX ha sufrido una honda crisis funcional que, iniciada con un cambio en la expresión de sus lenguajes, está en camino de transformarse en una renovación total del material sonoro.

Esta crisis funcional ha sido tanto más visible porque a fines del siglo XIX el manejo de los elementos musicales había alcanzado un alto grado de academicismo. Esta razón técnica, más el permanente contenido de expresión psicológica de la música romántica condicionaron nuestros hábitos auditivos a favor de determinados conglomerados sonoros. Los músicos contemporáneos, en una constante actitud cartesiana, examinaron y volvieron a fundamentar los elementos de la música y su manejo. Tal fué la primera consecuencia de la nueva ubicación del hombre moderno ante las nuevas concepciones del tiempo y del espacio.

La figura de Schonberg domina los primeros cincuenta años de la música del siglo XX. Porque toda su actitud ante la música representa el aspecto

más característico de la música contemporánea: su permanente problemática.

En toda la historia de la música encontramos, frente a creadores que cierran caminos, otros que están siempre brindando nuevas posibilidades, nuevas maneras del quehacer musical. Es, en este sentido, que la figura de Schonberg puede oponerse a la de un Stravinsky, por ejemplo.

En su larga carrera Schonberg no dió un procedimiento de composición, una manera sistematizada para hacer música. En cambio, sí ofreció problemas y posibilidades. Dejó en las manos de cada compositor resolver aquéllos y utilizar éstas. Las teorías de Schonberg respecto al universo sonoro son equivalentes a las teorías de la relatividad respecto al universo físico. No interesan tanto por las soluciones que aportan sino por la problemática que suscitan. Son, fundamentalmente, actividades espirituales fecundas.

El libro de Juan Carlos Paz, uno de los más eminentes compositores argentinos contemporáneos, estudia la ubica-

ción y la obra de Schonberg. En un estilo denso y muy rico en sugerencias conceptuales, Juan Carlos Paz nos transmite su inquietud de búsqueda, su inquietud de clarificación de la posición de Schonberg en el mundo musical actual. Al mismo tiempo, expone y nos hace partícipes de toda la problemática Schonbergiana en un libro que en sí mismo también adopta una actitud problemática.

La obra de Juan Carlos Paz, fruto de un largo meditar, ocupará sin lugar a dudas, dentro de la literatura en castellano sobre el tema un lugar de privilegio, tanto como obra de consulta como, fundamentalmente, obra incitadora y punto de partida para todos los que nos ocupamos del hacer musical contemporáneo.

Enrique Gerardi

JOSÉ CAMÓN AZNAR: *El tiempo en el arte*. Editorial: Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1958. Vol. de 382 págs.

La posibilidad de explicar una obra de arte por la lectura directa de sus formas halla en el libro de Camón Aznar "un nuevo punto de vista y un nuevo sistema de valoración para su estudio". Frente a la excluyente preocupación por el espacio, que ha sido la norma crítica —el autor lo recuerda con el testimonio de figuras ilustres—, la consideración del tiempo interno de la forma es un enfoque capaz de revelar muy esenciales aspectos referentes a la visión de cada época. Así lo sugiere este análisis en el que se proyecta, con andadura de ensayo, una hermenéutica de culturas y escuelas artísticas cuyos grados de dinamicidad quedan condicionados —sin que el espacio pueda escapar tampoco—, por la intuición del tiempo. De este modo en Egipto, el "tiempo de los muertos" crea una arquitectura sin espacios; el tiempo cíclico de los griegos definirá el carácter espacial de la naturaleza, que permanece, mientras que el hombre es "la única víctima, cuya conciencia personal perece con la muerte". Esto lleva al arte a "liberar al hombre de la desesperación de un tiempo que

lo encierra en la cadena de su ciclo... a crear unas formas inmunes al transcurrir... a una glorificación de la forma eliminando de la vida los accidentes individuales". Dice que en la visión griega el círculo es la expresión de lo infinito. Podría agregar que la simetría es condición del espíritu estático que define a la arquitectura; pues, como lo reconoce más adelante, Grecia y el arte cristiano "exigen el contrapeso de los volúmenes" mientras que "el ritmo musulmán se consigue por la repetición, por la vuelta sin fin al mismo motivo".

En el arte cristiano "el tiempo se libera del espacio... y está unido a los grados de infinitud que nos separan de Dios; por eso maneja unas técnicas que le permiten esta ruta metafísica: formas descarnadas de materia viva, tan mentales y esquemáticas que en ellas pueda apoyarse la idea". Inesperadamente une el autor esta técnica con la impresionista, que entronca, como se dice en el capítulo respectivo, con el tiempo bergsonianos. Con gran expectativa se leen los veintitrés capítulos de la obra, escrita con prosa lím-

REVISTA DE LIBROS

pida y bella, plena de hermosas reflexiones sobre el arte de cada época, siendo de notar, acaso como las más agudas, las dedicadas al barroco, al impresionismo, y, llegando al siglo XX, al futurismo.

No se nos oculta la dificultad de esta ojeada grandiosa, de setenta siglos. Una cierta tendencia a la fórmula sintetizadora es característica del libro, y acentúa su interés didáctico, aunque a veces la excesiva simplificación no permita abarcar los aspectos más complejos. La estructura misma de la obra hubo de ser concebida como antítesis: frente al "espacio", el "tiempo"; frente a la objetividad del espacio en las artes realistas, la subjetividad en el arte de hoy; frente al tiempo "saciado" de Rafael, el tiempo "sin esperanza" de las figuras miguelangelescas. En el arte de la época trentina, el dinamismo del rectángulo se apaciguaba con el reposo del cuadrado; o, "para que esta quietud quede eternamente vitalizada, se inscribe en el cuadrado un círculo que lo dinamiza estáticamente". En este sentido, los capítulos sobre el arte moderno parecen los

más brillantes, pero también los más discutibles. La falta de simpatía por el cubismo, que siempre ha sido una escuela difícil de justificar por la vía filosófica, no pueden encubrir su influencia decisiva en la plástica moderna. Camón Aznar lo caracteriza expresando, a modo de conclusión, que su imaginería es "la inerme osamenta de una forma que se recubre de yertas alusiones intelectuales". En cuanto al arte abstracto, visto a la luz de Heidegger, vendría a ser una suprema expresión de la soberbia que se encierra en su propia angustia; y el egoísmo del hombre, encerrado en su propia soberbia, ya no tendría nada que comunicar: dejaría el arte, así, de ser un lenguaje. Puesto que no existe amor, ni compasión, la comunicación está de más. Nos preguntaríamos hasta dónde el estudio de las inocentes obras abstractas justifica el juicio transcripto. Pero éstas reflexiones no afectan el mérito de una obra tan fundamental, digna hermana del *Dominico Greco*, publicada por el autor en 1950.

Angel Osvaldo Nessi.

INMANUEL KANT: *Filosofía de la historia*. Editorial Nova; Buenos Aires, 1958. Vol. rúst. 200 páginas.

La revolución del pensamiento inaugurada por el sistema crítico de Kant no sólo abarca el conocimiento de la realidad natural sino que también se extiende a la consideración del universo de la cultura. No podía permanecer ajena a la preocupación del filósofo la triple relación existente entre el hombre, la historia y el Estado. Estos puntos dan unidad a los opúsculos que la *Editorial Nova* presenta agrupados

en el volumen que nos ocupa. La temática desarrollada en los mismos no interesa solamente al profesional de la filosofía sino también, y en gran medida, al historiador, al teórico del derecho, al sociólogo y al político.

El estudio preliminar del Profesor Estiú, extensamente documentado, permite ordenar y valorar en su justo peso lo tratado en la obra, al agruparlo en sus tres motivaciones: la polémica

con Herder, el hombre y la historia, el Estado y la historia.

La oposición con Herder muestra a las claras la divergente toma de posición ante el momento histórico entre el *ilustrado* Kant y la joven generación del *Sturm und Drang*. Al desbordante lirismo de los jóvenes, Kant enfrenta la reposada sensatez que brota del juicio maduro, cumpliendo en sí mismo la consigna de la ilustración: salir de "la merecida incapacidad" en que hemos caído. Para esto sólo se exige libertad y, por cierto, "la más inofensiva de todas las que llevan tal nombre la libertad de hacer un uso público de la propia razón, en cualquier dominio" (*Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la ilustración?*). Al espíritu sistemático de Kant no podía satisfacerlo la profusión de conceptos carentes de un riguroso fondo metódico que, según él, presentaban las *Ideas* de Herder. Por ello insinúa al "ingenioso autor" la búsqueda de una base más firme para que "al continuar la obra impusiera algún freno al vivaz genio de que está dotado, de tal modo que la filosofía... le permita realizar su empresa; pero no mediante señales, sino con conceptos precisos".

El hombre, para Kant, es un ser dual. Sometido, en tanto fenómeno, a la causalidad inexorable que rige todas las cosas materiales es, al mismo tiempo, según su carácter inteligible, autónomo. Su obra moral no tiene otra ley que la de la propia razón. Esta desarmonía, inherente a la condición humana, produce una constante tensión interior que posibilita, sin embargo, avanzar hacia la propia perfección. Los conflictos, por lo demás, no existen únicamente dentro del hombre, sino también en las relaciones entre los hombres. En virtud de semejante

discordia, la historia marcha ininterrumpidamente hacia la perfección integral de la humanidad. Para ello la naturaleza humana debe contener virtualmente las disposiciones y las capacidades que posibilitan tal progreso. Ahora bien, la vida del individuo no puede agotar las reservas humanas. Sólo la renovación constante de las generaciones logrará, en un futuro indeterminado en tanto *Idea*, la consumación de las mismas, es decir, el destino. El fin de la historia es "el establecimiento de una sociedad civil que administre el derecho de modo universal" (*Idea de una historia universal desde el punto de vista cosmopolita*). Con la misma seguridad que rige la marcha de las constelaciones, la Providencia lleva a los hombres hacia la meta. La guerra misma, en el grado de cultura en que nos hallamos, es "un medio inevitable para extender la civilización, y sólo después que la cultura se haya cumplido (Dios sabe cuándo) nos será saludable una paz perpetua" (*Comienzo verosímil de la historia humana*). Esta concepción providencialista de la historia, que le es común con Herder, hace decir al prologuista que para ambos "la filosofía de la historia es una teodicea".

Así como defiende la supremacía de la Razón frente a una falsa concepción del empirismo, Kant se erige ahora en su apologista al comentar el refrán: "Lo que es cierto en teoría para nada sirve en la práctica." La teoría si es verdadera, es efectiva, tiene validez práctica. Toda política, moral o legislación que pretenda valer universal y necesariamente ha de fundarse en una teoría. Las investigaciones se enfocan desde tres perspectivas: el hombre como ser privado, como hombre público y como ciudadano

REVISTA DE LIBROS

del mundo. De acuerdo con esta trilogía estudia Kant en primer lugar las relaciones entre teoría y práctica en la moral general, con respecto al bienestar individual. A la pretensión a la felicidad el rigorismo ético de Kant opone la conquista de *la dignidad* de ser feliz. Sólo la idea del deber puede dar leyes a la libertad. En las relaciones entre teoría y práctica en el derecho político Kant analiza la misión histórica del Estado, considerando la desviación hacia el despotismo (Hobbes) y hacia la anarquía implícita en el derecho a la rebelión (Achenwald). El equilibrio se logra aunando la libertad y el sometimiento a una legalidad general dotada de poder. El Estado justo "no teme la libre expresión de las ideas. Permite que se forme una opinión pública". Así como los hombres deben renunciar a una parte de su libertad para poder convivir, los Estados deben tender gradualmente hacia ello. En este párrafo, dirigido contra Mendelssohn, afirma Kant que las penurias y las guerras obligarán a los Estados a "ingresar en una constitución cosmopolita... o... en una Federación según

un derecho internacional convenido en común" (*Sobre las relaciones existentes entre la teoría y la práctica en el derecho internacional...*)

En general los trabajos agrupados en la Filosofía de la Historia rebosan de optimismo racional y confianza en el progreso del género humano "hacia lo mejor, que ya está en perspectiva" (*Reiteración de la pregunta de si el género humano se halla en constante progreso hacia lo mejor*). En definitiva, la visión kantiana de la historia constituye un llamado a descifrar, por debajo del odio y la guerra, un destello divino, una visión digna de los ojos del hombre, "un ser constituido para estar erguido y contemplar el cielo".

La tradición es clara y cuidadosa no sólo del espíritu de la obra sino también, lo que es fundamental para su comprensión, de la forma castellana. Es difícil tener éxito en este tipo de versiones que requieren además de un profundo conocimiento del idioma original y del vocabulario técnico, un verdadero trabajo de recreación.

Mario A. Presas.

JOSÉ MARÍA RUBERT CANDAU: *El sentido último de la vida*. Biblioteca Hispánica de Filosofía, Madrid, 1958; vol. rúst. 270 páginas.

Aunque en España se publican muchos libros de filosofía, nos cohibe frecuentemente su lectura el miedo de encontrarnos con resabidos y apenas criticados conceptos. Como si el filosofar actual español contemporáneo se atuviera a moldes prefijados. Pero, a veces, se producen excepciones. No es necesario que la excepción tenga lugar en forma heterodoxa, según la ma-

yoría de los que en España actualmente escriben o pueden escribir. La originalidad o el enfoque propio puede consistir en la manera de ver los problemas, en las relaciones que se les encuentre y en soluciones imprevistas.

Hemos seguido con interés los libros y artículos de Rubert Candau, filósofo poco conocido en América y creemos que también en la misma España. En

Argentina, no juzgamos a los escritores de acuerdo a moldes ortodoxos o heterodoxos; nos interesan únicamente la seriedad y la profundidad con que se exponen las ideas. Para el criterio habitual u oficial español, Rubert Candau es un filósofo ortodoxo; para nosotros es un pensador serio que se debe tener en cuenta, no importa las convicciones o dudas que fomente el que lo comente.

Sus ideas fundamentales serían incomprendibles sin el escolasticismo. Se mantiene decidida y cordialmente escolástico; esto sí, y lo destacamos, con suficiente amplitud como para no dejarse observar por las directivas de una tendencia determinada. Conoce suficientemente la filosofía medieval, como para seleccionar ideas y relacionarlas mutuamente, sin que desentonen para una mentalidad moderna. El escolasticismo es muy rico, cuando se lo abarca amplia y generosamente. Rubert Candau toma sus mejores esencias y las reviste de modernidad. Logra inducirnos simpáticamente a que reflexionemos sobre conceptos que considerábamos ya superados.

Y esto lo logra, no sólo por la crítica reflexión que hace años está aplicando a los sistemas escolásticos; sino también, y principalmente, por el conocimiento que posee de la filosofía moderna y contemporánea. Tanto que a veces nos deja la impresión de que estamos leyendo a un adherente de doctrinas recientes por el ágil manejo y utilización de su fraseología. Conoce a fondo los autores con los cuales di-

siente o coincide en parte; no teme utilizar sus aportes como esclarecedores o comprobaciones de doctrinas que cuentan con su adhesión. Moderniza el escolasticismo. Sus libros son un notable aporte, sin espavientos intolerantes y excomulgatorios, a lo que se ha dado en llamar *philosophia perennis*.

El libro que comentamos es una exposición ordenada, sistemática y, en parte, sintética de ideas expuestas en libros anteriores sobre el ser, la vida, la moral y el conocimiento.¹ No se trata, queremos dejar bien establecida la salvedad, de una recapitulación o resumen. El lector puede comprender perfectamente las ideas de la presente entrega aunque no conozca publicaciones previas; y el que las conozca, valorizará mejor su pensamiento y adivinará un notable progreso. EL SENTIDO ÚLTIMO DE LA VIDA cumple lo que promete en el título; sin prisas, sobre todo mediante el autoconocimiento, con análisis que obligan a la concentración individual, nos despliega las diversas facetas de nuestro ser cognoscitivo, sentimental y volitivo, el mundo en el cual se desarrolla y se relaciona y, finalmente, su plenitud en la Divinidad.

Este es un proceso esquemático bastante común, se dirá. Ciertamente, pero su tino depende del acierto con que no se esquiven los modernos y más audaces planteamientos. Hay tres filósofos preferidos tanto para la exposición como para la crítica: Husserl, Heidegger y Max Scheler, posiblemente los más estudiados en España y en Latino América. Utiliza del primero

¹ Entre otros, mencionaremos de José M^a Rubert Candau, los siguientes libros: SER Y VIDA, análisis fenomenológico de los problemas básicos de la filosofía, Instituto Luis Vives, Madrid, 1949, obra galardonada con el premio Menéndez Pelayo; FUNDAMENTO CONSTITUTIVO DE LA MORAL, EL SENTIR Y EL QUERER EN SUS ELEMENTOS BÁSICOS FENOMÉNOLOGICOS, Ediciones "Verdad y Vida", Madrid, 1956, obra galardonada con el premio Menéndez Pelayo 1952. La obra que comentamos ha sido galardonada con el Premio Raimundo Lulio, 1956.

REVISTA DE LIBROS

el enfoque fenomenológico del problema, pues vivir es vida biográfica, auto-manifestación o autovisión fenomenológica. Para no errar hay que partir de lo concreto, de lo que uno es ahora. Seguro que Heidegger lo ha guiado en esta radicación en la individualidad, pruebe si es o no es admisible. En Max pero además le hace sentir el peligro y el riesgo de la existencia y un vacío que es como una invitación a que se preocupe de la trascendencia y com-Scheler ve un guía a veces seguro, pero que se queda a mitad de camino. En resumen, para Rubert Candau, los tres filósofos alemanes son casi insustituibles para el que quiera estudiar a fondo el sentido de la vida; pero deben completarse, ampliarse. Les faltará el sentido de la espiritualidad trascendente, demasiado ceñidos a las circunstancias del yo y del mundo. Por esta misma razón, no simpatiza con Ortega y Gasset, aunque Rubert Candau está

muy lejos de ubicarse en el *clima tibetano* de algunos españoles que arremeten contra el ilustre pensador.

Este libro es una aplicación del máximo principio para el filosofar: conocerse a sí mismo. Rubert Candau contribuye a este conocimiento con un nuevo y valioso esfuerzo. No se expresa al estilo de confesiones demasiado directas, circunstanciales y a veces excesivamente literarias, sino como debe expresarse un filósofo, mediante análisis ideológicos que nos informen, no sobre un individuo particular, sino sobre el hombre en general. Su estilo es denso, ceñido, enemigo de divagaciones; a medida que se lo lee, se van acumulando ideas con atinada presuposición lógica que estudian al ser del hombre en sus múltiples aspectos, mutuamente correlacionados, su estar en el mundo y su exigencia de la trascendencia.

Luis Farré.

MARTÍN HEIDEGGER: *Arte y Poesía*. (Traducción y prólogo de Samuel Ramos.) Fondo de Cultura Económica, México, 1958; vol. rúst., 115 págs.

Bajo el título de ARTE Y POESÍA aparecen agrupadas dos traducciones recientes de los ensayos *El origen de la obra de arte y Hölderlin y la esencia de la poesía*, que contienen las ideas estéticas más representativas en el pensamiento de Heidegger. El primero de ellos, de 1952, es cronológicamente el posterior, ya que el famoso trabajo sobre Hölderlin vio la luz hace más de veinte años.

En *El origen de la obra de arte* nos hallamos frente a un original enfoque metafísico del objeto estético: Heidegger emprende la difícil tarea de una

determinación de la esencia del arte, apartándose de todas las categorizaciones habituales. Comienza señalando que tal esencia debe ser investigada en la obra, hecho real que nos sale al paso. "Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra —escribe— busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es". Lo primero que advertimos en la obra es su carácter de *cosa*, que interesa incluso a la llamada "vivencia estética". Además de lo "cósico" (neologismo con que S. Ramos traduce la palabra alemana *Dinghaft*), la obra de arte contiene,

como elemento propiamente artístico, lo alegórico o simbólico, lo que hace conocer aquello distinto de la mera cosa. Pero debemos averiguar ante todo en qué consiste ese carácter de cosa que sirve de cimiento a la obra de arte. El lenguaje filosófico ha llamado "cosa" a todo ente en general, pero un concepto tan amplio en nada nos ayuda. Se ha pretendido definirla como *substancia*, desfigurando un sentido que había elaborado el primigenio pensamiento griego (Heidegger insiste aquí con su tesis de que "la falta de terreno firme del pensamiento occidental comienza con estas traducciones"). Otros han visto en ella lo *perceptible por los sentidos*, la unificación de la multiplicidad de las sensaciones. Una tercera teoría habla de la cosa como conjunción de materia y forma, como *materia conformada*. Pero ni la hipótesis substancialista, ni la sensualista, ni la hilomorfista satisfacen nuestra curiosidad ontológica. El hecho de que la estética trabaje con los conceptos de materia y forma no otorga suficiente fundamento a tales conceptos.

A través del análisis de un cuadro de Van Gogh, que representa un par de zapatos viejos, Heidegger intenta determinar la esencia del *útil*, no como lo instrumental que sirve para algo, sino como el "ser de confianza" (*Verlässlichkeit*). En el cuadro de Van Gogh se revela una vida y un mundo, aparece una "verdad", concebida como *propiedad del ser*. "La obra de arte nos hizo saber lo que es en verdad el zapato". Por este camino llega Heidegger a definir la esencia del arte como "el ponerse en operación la verdad del ente". Tal verdad no es la mera *adequatio* de las definiciones medievales, sino una auténtica "desocultación

del ser" (*alétheia*). En esta concepción, pues, el acento está puesto en una honda vinculación entre el arte y la verdad. "La belleza —dice más adelante— es un modo de ser la verdad".

La obra de arte se distingue de la mera cosa en que manifiesta un mundo de ideas, proyectos y sentimientos que otorgan inteligibilidad a lo concreto. Se objetiva mediante la *creación*, que Heidegger entiende como proceso de fijación de la verdad, y subsiste a través de la *contemplación*, concebida ésta como actualización del potencial de verdad contenido en la obra. El arte es Poesía, y Poesía es verdad. El arte consiste en "poner en la obra la verdad". Así se aclara también el sentido de la palabra "origen" que vemos en el título del ensayo: "El arte permite brotar a la verdad. El arte brota como la contemplación que instaura en la obra la verdad del ente. Lo que significa la palabra origen es que algo brota, en un salto que funda, de la fuente de la esencia al ser".

En *Hölderlin y la esencia de la poesía* Heidegger discurre de manera similar, tomando como punto de partida cinco breves fragmentos de Hölderlin que aluden de diversos modos a la poesía, y a los que el filósofo designa como "palabras-guía". Nos aclara que ha elegido a este poeta y no a Homero, Virgilio o Dante, porque Hölderlin, al poetizar sobre la esencia de la poesía, es "el poeta del poeta", y está así en "el punto decisivo". La poesía tiene como *materia* al lenguaje. Hölderlin dice por un lado que la poesía es "la más inocente de las ocupaciones", y por otro que el lenguaje es "el más peligroso de los bienes". El lenguaje permite mostrar al hombre lo que es: el herrero y aprendiz de todas las cosas. El "peligro" es interpretado por Hei-

REVISTA DE LIBROS

degger como la amenaza del ser por el ente: "el lenguaje, que nos hace conscientes, hace también posible la amenaza y el error del ser. Una tercera palabra del poeta dice: "Desde que somos un diálogo...", y aquí ve Heidegger la ausencia histórica del hombre que, al nombrar el mundo y los dioses, los hace posibles. El cuarto fragmento—"Mas lo permanente lo instauran los poetas"—revela la fundación de la existencia humana en su razón de ser, y el quinto—"Pleno de méritos, pero es poéticamente como el hombre habita esta tierra"—aparece en la exégesis heideggeriana manifestando la esencia de la poesía como "fundamento que soporta la historia", y no como una expresión de la cultura. La esencia del lenguaje sólo puede entenderse por la esencia de la poesía.

Tanto en uno como en otro ensayo se advierten pasajes complejos, en que

coincide cierta ambigüedad de pensamiento con la oscuridad del estilo. Según la feliz expresión de Samuel Ramos en el prólogo, hay una "terminología oracular", que parece proponer enigmas en cada palabra. Pero es que la intención de Heidegger no parece ser la expresión clara comunicativa de sus ideas, sino un accionar sobre otros resortes inusitados de nuestra facultad de comprender. Su obra señala caminos y horizontes en ámbitos que suelen pasar totalmente desapercibidos a nuestras curiosidades habituales. Advertimos, sin embargo, que tales ámbitos íntimamente, y nuestro enfrentamiento con ellos—que en este caso se refieren al arte—enriquece todo pensar o fecunda el ya latente, aún cuando estemos en parcial o total desacuerdo con las tesis expuestas.

Ricardo Maliandi.

EMILIO CARILLA: *El romanticismo en la América Hispánica*. Madrid, Editorial Gredos, 1958 (Biblioteca Románica Hispánica. II. Estudios y ensayos N. 40) Vol. de 514 páginas.

En los estudios literarios hispano-americanos, Emilio Carilla transita definida línea de investigador, con la responsable actitud que modelara en su personalidad el maestro Pedro Henríquez Ureña. Sus trabajos sobre *El gongorismo en América* (1948), *Un olvidado poeta colonial* (1943), *Cervantes en la Argentina* (1948), *La "Satira" de Lavardén* (1946), *Quevedo* (1949), *Hernando Domínguez Camargo* (1948), le ubican entre los eruditos de las letras americanas y su nombre goza, entre los especialistas del país y extranjeros, del merecido prestigio certificado en las circunstancias de que

la fundación Gugenheim le haya acordado una beca para realizar investigaciones sobre el modernismo, por una parte; y, por otra, que la Editorial Gredos de Madrid haya acogido y editado en la Biblioteca Románica Hispánica *EL ROMANTICISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA*.

El reciente trabajo de Carilla obedece a un plan ambicioso y maduro desde antiguo por el autor. *EL ROMANTICISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA*.—manifiesta en palabras preliminares—"nació como sugestión de don Pedro Henríquez Ureña a comienzos de 1915..." A más de diez años de su

iniciación entrega ahora la obra. La estructura elegida se aparta de una mera parcelación geográfica en el agrupamiento de textos y autores, actitudes y doctrinas. Considera la integridad americana del movimiento romántico en razón de momento histórico, doctrina, lenguaje y actitudes lingüísticas; de técnicas, géneros y programas estéticos; de la sucesión de contingentes generacionales. El recorrido fijado por estos mojones se realiza tanto para el conjunto de las naciones de ascendencia española como, en tratado aparte, para el Brasil en virtud de la diversidad de lengua e idiosincrasia.

Carilla toma el concepto de América Hispánica, anunciado desde el título, en sentido amplio. Del mismo modo es amplia la puntualización del romanticismo, porque enfocado en sí mismo y en las implicaciones americanas sin circunscripción cronológica, excede los encuadres mínimos que lo ubican como actitud de la primera mitad del siglo XIX, e igualmente rebalsa lo literario puro para instalarlo como fenómeno cultural total, donde la literatura es sólo uno de sus aspectos.

La investigación de Carilla arranca de los planteos sociológicos al advertir la identidad vida —acción político-social— militancia, propia de la generalidad de los románticos americanos, coincidente hasta en el hecho de ser la romántica, en casi toda América, la generación de las Constituciones. En cuanto a factores sociales, analiza la sociedad americana, tanto desde el punto de vista etnográfico (el integrante indio, por ejemplo, su situación, como origen de la temática literaria: indianismo, primero; indigenismo, después) cuanto desde el enfoque de ideas y creencias, educación y eco-

nomía. En el hecho educativo destaca la importancia que adquieren las escuelas normales y el nacimiento de "la profesión de la enseñanza" en relación con las actitudes sociales del romanticismo. En materia económica, señala el criterio liberal de abolición de antiguos monopolios y el apoyo en la "inmigración" como notas características.

Discurre, luego, sobre el romanticismo en sí mismo y establece un punto de arranque para coordinar los dispares puntos de vista existentes al respecto, los cuales oscilan desde sostener que en América Hispánica no hubo romanticismo hasta afirmar que es esencialmente romántica. Carilla propone partir de una posible distinción, que entraña algo más que simple juego de palabras: ¿debe hablarse de romanticismo en Hispanoamérica o de romanticismo hispanoamericano?. Y acepta la primera alternativa que admite el trasplante de lo europeo, pero se propone firmemente demostrar que hay un romanticismo americano, superador de calcos e imitaciones, con inconfundible personalidad. Se asienta aquí el núcleo motor de la investigación de Carilla, dirigida a presentar por una parte, los rasgos comunes entre el romanticismo americano y la raíz europea; y, por otra, los trazos originales más extendidos y de evidente unidad a lo largo de toda Latinoamérica. Tangencialmente, además, lleva implícita la decisión de probar que no fue feliz el juicio de Menéndez y Pelayo, al considerar, en la *Antología de poetas hispanoamericanos*, escaso y desmedrado el fruto cosechado por el romanticismo en el orbe nuevo, en acción negativa y disolvente. Carilla hace notar la sugestiva circunstancia de que en aquellos lugares donde fue floja la litera-

REVISTA DE LIBROS

tura colonial —teocrática, barroca y académica— el romanticismo prendió con mayor vigor.

Tras prolijo desfile de los románticos europeos (franceses, ingleses, españoles, alemanes e italianos), influyentes en los americanos, y señalar en autores y textos esas influencias, recorre las variantes doctrinas y polémicas sobre aspectos teóricos de la escuela, para abocarse, luego, al estudio de los medios expresivos de los literarios románticos americanos. Este estudio comprende dos aspectos diferenciados: el primero concierne a teorías y aspiraciones de una "lengua propia" registradas en la primera generación romántica, especialmente en la zona del Río de la Plata. El segundo, la realidad del instrumento literario manejado: vocabulario, sintaxis, giros, proyecciones estéticas. La versificación romántica —en su variedad polimétrica y estrófica— es recorrida en las manifestaciones salientes y constantes, subrayándose lineamientos tradicionales y novedades aportadas.

Los capítulos que Carilla dedica al estudio de géneros y temas —con ser sustanciosos y bien informados— muestran al autor demasiado atado a fuentes bibliográficas que le restan vuelo personal, proyecciones de índole diversa más allá del campo estrictamente literario y hasta le ponen a un paso del catálogo.

En la parte final del estudio incide el método generacional para delinear tres grupos románticos —el último, sin duda, discutible— que hacen del romanticismo casi la única tendencia gravitante a lo largo del siglo XIX americano. Y puesto en la tarea de cribar una galería de valores perdurables, Carilla aparta para la caracterización individual los nombres de Sarmiento

(Argentina), Juan Vicente González (Venezuela), Gregorio Gutiérrez González (Colombia), Juan Montalvo (Ecuador), José Hernández (Argentina), Jorge Isaacs (Colombia), Ricardo Palma (Perú), Manuel de Jesús Galván (Rep. Dominicana), Juan A. Pérez Bonalde (Venezuela), Manuel González Prada (Perú) y Juan Zorrilla de San Martín (Uruguay). Demás está decir que la latitud cronológica asignada al romanticismo y los nombres apuntados llevan al crítico a conectar dicha escuela con el modernismo, derivación que apuntala en abundantes testimonios.

Circunscrita geográficamente en el Brasil, la segunda parte del trabajo recorre análogo camino a través de historia y literatura para mostrar el paralelo desarrollo del movimiento. Y cierra el volumen un capítulo de conclusiones, de las cuales surge estimable saldo a favor de la escuela romántica, que tras seguir orientaciones generales europeas, toma en América acentos propios, consustanciados con la tierra y el hombre. Una *pléyade* de escritores concurre a sus filas y de entre ellos quedan nombres y títulos señeros. Por otra parte, el romanticismo altera la inercia de siglos teocráticos, pone en conflicto el espíritu colonial e incuba el inmediato aflorar de la personalidad literaria americana en el modernismo.

El estudio de Carilla es un aporte valioso para el mejor conocimiento de la cultura criolla. Al superar limitados encuadres cronológicos proporciona dinamicidad al enfoque culturalógico y sistematiza los diversos aspectos del fenómeno romántico sobre valores humanos generales. Surgen así ante el lector un panorama amplio, algunos de cuyos hitos invitan al paralelo con estudios análogos sobre el ro-

manticismo español, o europeo debidos a Allison Peers, Guillermo Díaz Plaja o P. Van Tieghem.

Pero hay en *EL ROMANTICISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA* un detalle formal —negativo o positivo, según el criterio con que se juzgue—, que reclama consideración especial: es el esfuerzo permanente que se descubre en el autor por quitarle énfasis a su prosa, por enfriarla deliberadamente en un lenguaje técnico, por reprimir apasionamientos a los que naturalmente arrastran ciertos temas y con ello restar vuelo a proyecciones que quedan latentes; como ocurre, por ejemplo, al tratar entre los géneros, las derivaciones del teatro romántico, o, entre las doctrinas y polémicas, las insospechadas conexiones del romanticismo social.

Algunos aspectos parciales —de por sí infinitos en su hondura y materia, por consiguiente, de otros tantos atisbados estudios particulares— están tratados en extensión proporcionada con los contextos, pero Carilla, al insinuarlos, abre caminos para nuevas investigaciones y tiene el mérito de estimular a quienes puedan lanzarse por ellos.

EL ROMANTICISMO EN LA AMÉRICA HISPÁNICA se incorpora desde ya al número exiguo de indispensables fuentes de consulta sobre el tema, tanto por la solidez de la información que lo nutre, el método con que ha sido explanada, como por la responsable objetividad que ha perseguido su autor.

Raúl H. Castagnino.

FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI: *Sobre las hadas (Ensayos de literatura infantil)*. Editorial Nova; Buenos Aires, 1959. Volumen rústica, 130 páginas.

Con este libro culmina una de las más serias y prolongadas meditaciones que, en nuestro país, haya inspirado la temática del niño, sus intereses y apetencias.

A lo largo de más de veinte años, *Los títeres de maese Pedro, La marioneta que dejó de ser de palo, Para la noche de Noel, Sobre teatro y poesía para niños, El brujo de paja, El mundo poético infantil, Fábula del niño en el hombre* han jalonado —por caminos alternados del ensayo y de la pura creación— el signo vocacional de Fryda Schultz de Mantovani. Al tiempo que otra vertiente, la de su individual angustia, fluía asimismo en libros de lírica entrañable. Lo cual no significa que aquella vivencia fue-

ra una tentativa de salvación para esta proclividad dramática, o un fugaz remanso de ternura en medio del lacerado existir. No. El adulto que se complace en jugar eficazmente con un niño no lo hace por distraerle ni menos por distraerse: sino porque en ese entendimiento milagroso halla su plena integración vital. Y los poetas, seres predestinados como Fryda Mantovani, son los llamados a lograr tan perfecto acuerdo. Acaso porque como expresa Ema de Cartosio —otra poeta y cuentista para niños que reencuentra el eco perdido de la felicidad en un empecinado enclaustrarse en infancia— “sólo la mirada de los poetas regresa llena de luz, del dolor; y por haber hecho fondo en él, pueden re-

REVISTA DE LIBROS

cuperar con mirada limpia la primera luz, la de la alegría de ser: esa alegría que en los chicos alcanza su cenit”.

Insistimos en tal unidad de origen, en esa autenticidad de destino para dos actividades intelectuales que parecen sólo paralelas: la de poeta y la de escritora para niños, como se da en Fryda Mantovani, precisamente porque la dilucidación de este punto es uno de los aportes esenciales que trae su última obra: *SOBRE LAS HADAS*.

Recuerda una vez más —rápidamente, por ya demasiado debatido— el sin embargo siempre espinoso y controvertible asunto de “literatura escolar” y “literatura infantil”: queriéndose equivocadamente encasillar la primera como la única *útil* del principio al fin, si es posible con moraleja y todo. Sin pensar en la síntesis insuperable de Goethe que cita la autora: “Tenemos que librarnos de buscar lo que educa exclusivamente en lo moral. Todo lo grande educa, con tal que nos demos cuenta de ello”.

A la luz de este enfoque, reivindica el secular prestigio de las hadas y su mundo fantástico, así como el de los libros de aventuras, para la conducción fecunda y positiva de la infancia y la adolescencia.

Empieza por historiar desde el siglo I la génesis foránea de los cuentos de hadas y sus incorpóreos habitantes, que ningún comercio tuvieron en principio con esta parte del globo, ya que “heredamos de España su indiferencia por el niño en la literatura”. Mas sea su raíz bretona o irlandesa; haya trasmigrado su mito por la antigua fantasía popular de Arabia, India o China, lo cierto es que en todos los lugares y tiempos “los hombres pobres y sanos de alma, casi siempre con mu-

chas letras, como son los poetas, y los niños, que viven en la pura poesía del género humano, creen en las hadas”. Y al amparo de Chesterton que afirma la jerarquía artística del cuento de hadas, algunos espíritus superiores lo han cultivado para deleite de infinitas generaciones. Para deleite y ¿por qué no? para fermento misterioso de un mañana más hecho de buena fe, de bondad, de tolerancia en el trato humano. Porque frente a la respetable desconfianza pedagógica de una María Montessori o la resuelta proscripción por cuenta de la Rusia soviética alegando que la fantasía “no enseña a vivir”, suena la bella proclama de Ortega y Gasset: “Para mí, los hechos deben ser el final de la educación: primero mitos; sobre todo, mitos. El mito es la hormona psíquica.”

Similar tratamiento le merece la novela de aventuras en su relación con el adolescente.

Pensamos que alguien podría argumentar que al muchachito de esta era atómica ya no le interesa etc. etc. Acaso en tal escepticismo e indiferencia de los adultos resida la crisis de la educación juvenil, cuyas pavorosas grietas nos están revelando día a día el cine, la televisión, la novela. Pero es que la infancia y la etapa sucedánea son inespaciales e intemporales: siempre en todas las latitudes el niño y el joven serán entidades dinámicas, en constante proyección, en exigente apremio de que se dé respuesta a sus interrogantes. Si no se ayuda a canalizar su apetencia, ese ser quema etapas por su cuenta y crea su mundo individual, sus propias quimeras y sus particulares leyes. Y al romper moldes previstos, el niño-joven se nos aparece perverso o cínico o delincuente, cuando es

simplemente... distinto, una muestra insólita de su infinitud.

Ese es el alerta que quiere darnos la novela, el cine, sus catastróficos planteamientos. Magnífica lección aprovechable para los mayores, si ellos fueran los únicos en captar el mensaje. Desdichadamente la minoridad constituye el público más asiduo a toda clase de espectáculos y lecturas de moda, y el resultado es así peligrosamente contra-productivo. Una mucha mayor censura en todo cuanto pueda caer al alcance de la niñez y pubertad, y una renovación y mucha más amplia difusión de libros que respondan fecundamente a sus sucesivas necesidades, coadyuvaría en gran parte a colocar la pubertad en su órbita normal.

Luego de esta digresión —cuyo tratamiento excede el interés de esta nota— a que nos ha conducido la lectura de *SOBRE LAS HADAS*, sigamos con él. Fryda Mantovani enlaza los hilos de su lúcida meditación, con la obra personal de algunos creadores tipo: José Sebastián Tallón, poeta porteño que, como pocos, supo asumir su infancia y en consecuencia identificarse con la ajena, lo cual implica la más legítima categoría de poesía infantil. Otra actitud: la infancia como paraíso perdido que se evoca con agria nostalgia, funda los poetas líricos que interesan a los adultos. Y la más deleznable: secuelas de la infancia aprovechadas para infantilizar deliberadamente tema y lenguaje, parodiando al niño, expresiones éstas que abundan en libros, diarios y revistas bajo el falso rubro de "literatura infantil", y que es despreciada por chicos y grandes.

Completan esta sección certeros estudios de Giambattista Basile, el napolitano autor de *Il Pentamerone*, fuente de las más famosas leyendas po-

pulares; Charles Perrault, quien fijó con vigencia eterna algunos personajes típicos; el dinamarqués Andersen, poeta de las hadas el más grande de todos, los hermanos Grimm de Alemania, primeros en dar validez artística a elementos folklóricos universales; Selma Lagerlof, ejemplo de que la literatura escolar no excluye la pura poesía, ya que su *Maravilloso viaje de Nils Holgersson* obedece primordialmente a un propósito educativo; Julio Verne, el adelantado a las más atrevidas aventuras del cerebro humano. Aquí una sugerencia que merece meditar, por cuanto implica un plus de la lectura por sobre todo otro medio de expresión: *el relato* de Julio Verne continúa abriendo un arcano más a propósito para el desplazamiento de la imaginación, que su más fastuosa *filmación* cinematográfica...

Cierran esta galería: Juan Ramón Jiménez y "la rosa de su alma" reservada para la infancia, y José Martí (ensayo éste el más fervoroso) quien supo dejarle su "palabra ofrecida como un regalo, que no es de padre ni de maestro, sino de un hombre jugando en serio, que lucha y se hace tiempo en la batalla para hablar a los niños que están ausentes".

Sigue una más breve galería: la de protagonistas clave: Robinson el solitario audaz, y Gulliver que encarna una sátira contra la sociedad; vale decir, ambos no destinados al público niño, pero que éste acogió con entusiasmo. ¿Por qué? Algunas criaturas amadas de la infancia tienen ese misterioso y equívoco origen. El niño descuida la esencia porque se deja seducir por el imán de la apariencias. ¿Interesa acaso que cuando se sumerge en la belleza de *El Principito* no oiga el mensaje urgente de solidaridad huma-

REVISTA DE LIBROS

na que estremece toda la obra de Antoine de Saint-Exupéry? ¿O que al espectador deslumbrado de *El globo rojo* se le escape la almendra amarga que yace dentro? Algún día, ya adultos, completarán agradecidos su maravillosa impresión primigenia.

Otros personajes: Pinocho, el travieso propagador sin alardes de los méritos de la buena conducta; y Peter Pan, dueño del más moderno de los cuentos de hadas, símbolo vivo de la infancia misma.

Cierra el volumen una nómina de más de cien títulos clásicos en el género. Puede ampliarse, sin duda, pero incluye los fundamentales por perdurables, desde el discutido *Corazón* de D'Amicis —y tan querido— a los cuentos populares de Tolstoi.

Queda dicho que Fryda Mantovani es poeta-ensayista. La bella prosa de *SOBRE LAS HADAS* ofrece tanto una guía imprescindible a padres y maestros, como un limpio disfrute para el mero lector desinteresado.

María del Carmen Garay.