

RESEÑA DE LIBROS

Escriben:

ANTONIO PANESSO ROBLEDO

EDUARDO CAMACHO GUIZADO

LUDOVICO GEYMONAT: "*El Pensamiento Científico*". ("Il Pensiero Scientifico", Aldo Garzanti, Milán, 1954). (Versión española de José Babini. Editorial Universitaria de Buenos Aires).

Hasta el siglo XVII, que ha sido uno de los más grandes en la historia del pensamiento humano, estaba tan difundida la creencia en la generación espontánea, que las experiencias de Francisco Radi en contra se consideraron incompatibles con las Sagradas Escrituras, como las de Galileo. A nadie se le ocurre en nuestra época que las ranas pudiesen nacer del barro por acción directa del sol. Pero sí a personas muy inteligentes y cultas de aquella época. El siglo pasado, experimental y positivista, cambió los papeles: los teólogos estaban ya en contra de la generación espontánea pero la defendían los materialistas profesionales, como Vogt y Haeckel, quienes no veían otra manera de explicar el origen de la vida.

Es este un episodio clásico en esa historia apasionante que cuenta con brevedad y competencia el profesor Ludovico Geymonat ("*El Pensamiento Científico*", traducido al español por José Babini, Editorial Universitaria de Buenos Aires) en una obra no especializada, que por lo tanto populariza, sin vulgarizar, la historia de la ciencia, de sus fracasos e iluminaciones, de su trabajoso tránsito por entre el bosquejo de la ignorancia, de la superstición, a veces del fanatismo o simplemente de los errores cometidos por los mismos científicos.

El lenguaje común ha atribuido sentido peyorativo a la expresión "sofista", que se usa como sinónimo de charlatán del espíritu. Y las historias tradicionales de la filosofía todavía nos enseñan que los sofistas griegos eran unos señores que juzgaban con las palabras y negaban la existencia del movimiento con el sofisma de Aquiles y la Tortuga, destruido por la matemática moderna.

En realidad, los sofistas griegos descubrieron un hecho fundamental en la historia del pensamiento científico, a saber: que el lenguaje está lleno de trampas. Casi todas las discusiones humanas son puramente verbales, esto es, se basan en equívocos de las palabras mismas, no en difi-

cultades de pensamiento o de idea. En otros términos, el lenguaje humano es incapaz de expresar con toda precisión los matices del pensamiento y se contenta con aproximaciones, aceptables en la vida cotidiana pero completamente inadecuadas y aun engañosas cuando se trata de la rigurosa expresión científica. En el caso concreto de Zenón de Elea, las implicaciones sutiles de la palabra "movimiento" son las que dan origen al equívoco. El sofista las señalaba precisamente porque se daba cuenta de los peligros que encierra la palabra.

Casi podría decirse —con muy pocas limitaciones— que de los sofistas se deriva una de las características esenciales de la ciencia moderna, la aplicación del lenguaje matemático: la precisión en los términos, definiciones exactas, reglas y operaciones que excluyan la contradicción y el equívoco. "Sin embargo", anota Geymonat, "todas las técnicas de las ciencias de la naturaleza contienen algo irreducible a matemática pura". Ese "algo" es la experiencia, la base fenoménica, la vinculación de fórmulas con los datos objetivos que se obtienen en el laboratorio o en la observación de los hechos.

De todas maneras, la ciencia de nuestro tiempo ha creado varios lenguajes matemáticos, para adaptar esa herramienta científica a los diversos modos como se nos presenta la naturaleza. Y ese hecho también se deriva de una labor muy semejante a la que realizaron los sofistas griegos: descubrir antinomias. Solo que los griegos las encontraron en el lenguaje común y en nuestra época se descubrieron en el propio lenguaje matemático, como lo hizo Bertrand Russell con la teoría de Frege, y de lo cual se derivó la "teoría de los tipos", del gran filósofo y matemático británico, que es la gloria de nuestra generación, con Einstein.

El pensamiento científico es la más maravillosa aventura humana, realizada con fracasos y aciertos. Enseña humildad al hombre, por la limitación de sus medios de conocimiento. Y el orgullo de ser el único en el universo que lo sabe.

ANTONIO PANESSO ROBLEDO

MAX BROD: "*Kafka*". Traducción de Carlos F. Grieben.
Editorial Emecé. Buenos Aires.

"Máteme; si no, es usted un asesino!", decía Franz Kafka a su médico, en su lecho de muerte, cuando sufría horriblemente de disnea y veía llegar el fin inexorable. Paradoja, humor negro, con una mezcla dramática de estoicismo senecista, en una vida cortísima, vivida con toda plenitud. Quizá no habríamos sabido nunca quién era realmente Kafka como ser humano si Max Brod, su amigo íntimo, no nos hubiera conservado esos recuerdos, anotados en su libreta de apuntes, y que fueron luego la materia prima para "*Franz Kafka, Eine Biographie*", traducida al español por Carlos F. Grieben.

El libro original fue editado hacia 1937 y ha sido desde entonces la obra clásica sobre la vida del poeta y la interpretación vital de su obra.

Su influjo sobre la literatura moderna ha sido enorme. André Gide fue uno de los primeros en percibir su misteriosa belleza. Tradujo algunas de las obras kafkianas, como "El Proceso", con adaptación escénica de Jean-Louis Barrault. Aldous Huxley, Thomas Mann, Hermann Hesse, Franz Werfel, Virginia Wolf, mucho antes que los críticos profesionales, vieron en Kafka una verdadera y nueva dimensión literaria, el mundo onírico y el mundo profético, un iluminado y un alma increíblemente sensible, al mismo tiempo desligada de este mundo y su crítico implacable.

Max Brod escribió su libro de una manera convencional, recogiendo en orden cronológico los datos de la vida de Kafka e intercalando sus recuerdos personales. No es una biografía novelada, a la manera como las escriben los novelistas aficionados a la historia, Zweig y Maurois, por ejemplo. No tiene, por eso mismo, la brillantéz literaria del biógrafo novelista pero en cambio sí la honestidad del biógrafo amigo, que además conocía hondamente el espíritu de Kafka, de su época, de su medio cultural, el judío no practicante pero que convive con los ortodoxos, y su medio familiar. Estaba presente cuando Kafka leyó por primera vez ante un pequeño grupo de amigos el primer capítulo de "El Proceso". Y nos cuenta que produjo carcajadas —una risa violenta que produce siempre la obra de arte cuando describe la estupidez humana—. Pero el mundo no ha reído con los libros de Kafka, que son quizá el testimonio literario más punzante de la época que vendría muy poco después, el mundo de los Poseídos y de los Grandes Inquisidores, como el que nos pintó ese otro gran visionario, Dostoievski. Y sorprende sin duda que el joven Kafka no se haya formado en esa escuela literaria. Sus primeros maestros fueron los franceses, Flaubert entre ellos. Pero también los Vedas, la Biblia, Lutero, San Francisco de Asís.

No podría hablarse de "influencias", concepto equivoco puesto de moda por la crítica formal. Kafka fue un caso milagroso de auténtica precocidad, de madurez espontánea en plena juventud. Tal vez presentía su muerte cercana. Pero su temperamento no era de genio incomprendido. Todo lo contrario. Brod nos presenta un muchacho maravillosamente sensible, dotado de una autocrítica implacable. Muchas de sus obras, menores en extensión, se han perdido quizá irremediamente. Entre ellas "Cielo en las estrechas callejuelas", un cuento que envió al periódico vienes *Zeit*. "Preparativos de boda en el campo", del cual solo queda un pedazo de manuscrito, inédito aún. Es concebible que toda la bora kafkiana se habría perdido, si la iniciativa de publicación hubiera sido únicamente del poeta. No le interesó nunca la publicidad. Le importaba ante todo expresarse a sí mismo, dar a luz su intensa vida interior.

Una vez, al entrar a casa de Brod, en puntillas, para no despertar al padre de Max que hacía la siesta en un sofá, no pudo evitar que el viejo abriera los ojos. Kafka se disculpó, con voz infinitamente suave: "Por favor, considéreme usted un sueño".

¿No es eso, acaso, también una profecía? Kafka ha sido eso, precisamente: un latigazo de la vida subconsciente, un explorador de las regiones interiores, de la honda oscuridad de nuestra época.

ANTONIO PANESSO ROBLEDO

Aparecen ahora ordenados en libro los diversos estudios que el profesor Arrom publicó en el *Thesaurus*, el Boletín del Caro y Cuervo, de 1961 a 1963.

El libro se subtitula "Ensayo de un método" y consiste en la aplicación del método generacional al estudio de la literatura hispanoamericana. El intento no es nuevo —ha sido ensayado entre otros por Pedro Henríquez Ureña y por Enrique Anderson Imbert—, pero pocas veces había sido puesto en práctica con tal rigor científico.

Es indudable la necesidad de tratar de encontrar para la literatura hispanoamericana clasificaciones y ordenaciones propias, que nazcan de sus características peculiares. Como es bien sabido, la mayoría de las historias literarias tradicionales aplican con escasa variación clasificaciones tomadas de la historia literaria española o reducen a marcos puramente históricos el estudio de la literatura: literatura de la colonia, literatura de la independencia, etc., todo ello cuidadosamente seccionado por países, como si pudiera decirse, por ejemplo, que el movimiento de emancipación creó unas características literarias propias y que estas características son diferentes en cada país, de acuerdo con las peculiaridades de ese proceso libertario.

En este sentido el libro de Arrom presenta inicialmente dos planteamientos de indudable interés: una concepción continental de la literatura hispanoamericana, y un intento de clasificación estrictamente cronológico que evita el unilateral y errado enfoque meramente historicista.

Es claro que la aplicación del método generacional es susceptible de discusión —que no podemos pretender plantear aquí—, pero de cualquier manera, constituye un ensayo fecundo, un planteamiento moderno y científico, un paso adelante con respecto a los métodos —o a la falta de método— tradicionales.

El libro consta de XIX capítulos que incluyen una caracterización breve de 17 generaciones literarias hispanoamericanas, desde la de 1474 hasta la de 1954, con un período de 30 años como zona generacional.

Esto en cuanto al método. Ahora bien, es menester añadir unas palabras acerca del trabajo propiamente crítico del escritor cubano.

En primer lugar encontramos algo que no es frecuente en los estudios literarios hispanoamericanos: Arrom presta una atención sostenida a las condiciones históricas, políticas, económicas y sociales en que nace la obra literaria.

Luego, nos hallamos ante un investigador dotado de sagacidad crítica y de sensibilidad literaria. Se puede estar o no de acuerdo con ciertos comentarios de detalle, con la valoración de determinada obra, con tal o cual juicio demasiado audaz o demasiado tibio. Pero no se puede negar que, en general, el criterio de Arrom es acertado, que, siempre busca ser honesto y lúcido y expresarse en un estilo claro e inteligente.

El único reparo de fondo que hacemos a este esquema consiste precisamente en su carácter esquemático: deseáramos una obra de mayor profundidad, más extensa, que excluya el problema de la superficialidad nacida de generalizaciones apresuradas por falta de dimensión. El ensayo latinoamericano ya lleva demasiado tiempo en esquemas, resúmenes, planteamientos generales, etc. Necesita, necesitamos de obras especializadas, cuidadosas, exhaustivas, especialmente en la historia de la literatura. Arrom podría producir una de estas obras. Esperamos que así sea en un futuro no muy lejano.

EDUARDO CAMACHO GUIZADO

LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA: *La originalidad artística de "La Celestina"*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.

Con el consabido retraso —en este caso, poco más de un año—, llega a las librerías colombianas la obra póstuma de María Rosa Lida, la genial investigadora argentina muerta a fines de 1962.

El nombre de la señora de Malkiel es, sin duda alguna, uno de los que más respeto merece a quienes se ocupan de estudios filológicos hispánicos. Obras como *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, tan lúcida, tan certera, como ese trabajo monumental, apabullante sobre *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, le conquistaron, junto con su trabajo infatigable en la *Revista de Filología Hispánica* y en la *Nueva Revista de Filología Hispánica* y su labor docente en varias de las principales universidades de América, un lugar entre los investigadores hispánicos que difícilmente podrá ser igualado.

La originalidad artística de "La Celestina" es también una de esas obras que quitan el aliento: 755 páginas de 25 por 18 cms. Y en cuanto a su contenido, nos atreveríamos a afirmar que agota casi totalmente el estudio filológico sobre la *Tragicomedia*. El mero hecho de examinar el índice, o de recorrer esas páginas de estilo apretado, preciso, brillante, repletas en su parte inferior de citas en latín, italiano, francés, español, etc.; de nombres de autores muchas veces desconocidos hasta por los especialistas, de observaciones marginales sobre detalles oscuros, etc., suscita una sensación casi física de pequeñez y modestia en el lector, que se transforma inmediatamente en una silenciosa exclamación admirativa.

El estudio se divide en una Introducción y tres partes: El género literario, La técnica teatral y Los caracteres, divididas a su vez en 17 capítulos en total. Sistemáticamente, como en un enorme edificio, cada capítulo va acumulando temas precisos, completos, como ladrillos. El eje central de la obra lo constituye la determinación de la "asombrosa originalidad" artística de *La Celestina*. Y, en efecto, va apareciendo, página a página, una *Tragicomedia* nueva, original. Sin embargo no ofrece este estudio una "clave interpretativa única"; "lo que ofrezco, dice la autora, es un comentario descriptivo de varios aspectos de la difícil y compleja *Tragicomedia*".

Pero el interés del libro no termina ahí: ante nosotros se abre también, luminoso y exacto, todo un momento de la historia literaria europea. Por otra parte, no es menos importante el hecho de que, aun sin pretenderlo, el libro de la señora de Malkiel es un estudio fundamental sobre las estructuras y las técnicas teatrales que no excluye la consideración de autores contemporáneos. (XI: El teatro didáctico de Bertold Brecht y *La Celestina*).

Por último, quisiéramos insistir en lo que para nosotros constituye uno de los aspectos más importantes de este libro extraordinario: su carácter exhaustivo. No existe tal vez elemento de importancia en *La Celestina* que la señora de Malkiel haya dejado de estudiar, la mayoría de las veces con gran detención. Citemos solamente un detalle que además puede servir para aclarar la actitud de la investigadora argentina. Dice en la Introducción: "No me he propuesto resolver el problema de la autoría de *La Celestina*...". Sin embargo, a través de páginas y páginas llenas de documentos y de sagaces interpretaciones, dilucida el problema en forma general con envidiable claridad.

Este libro ocupa, al lado de las obras de Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Dámaso Alonso y algunos pocos más, un sitio destacadísimo entre las obras básicas de la filología hispánica.

EDUARDO CAMACHO GUIZADO

BARNEY CABRERA, EUGENIO: *Geografía del arte en Colombia, 1960*. Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1963.

Dentro de la muy reducida bibliografía que se ha escrito en Colombia sobre arte, sobresale este libro que constituye algo así como un intento, modestamente disimulado, de una historia del arte colombiano contemporáneo.

El libro se divide en seis partes: 1) Panorama general; 2) La provincia caucana; 3) La provincia de Cali; 4) La provincia antioqueña; 5) La provincia atlántica o Caribe; 6) La provincia central.

Sin embargo con relación al contenido de la obra, su título no es claro. El autor no parte de un siempre sospechoso determinismo geográfico, aunque a veces se deslizan afirmaciones que parecen implicar una sociología un tanto simplista; pero tampoco actúa la geografía como mero criterio de clasificación, diferente del meramente artístico —como un estudio generacional, por ejemplo—: en la "provincia de Cali" se incluye a María Teresa Negreiros, "joven pintora brasilera, radicada en Cali desde hace 8 años, y con definitivos vínculos colombianos adquiridos por el afecto y el amor (está casada con un arquitecto colombiano)"; a Botero o a Gómez Jaramillo, antioqueños, se les clasifica en la "provincia central", etc. Por la ausencia de una justificación teórica no acabamos de entender, pues, qué sentido pueda tener el enfoque geográfico.

Otra anotación que nos atreveríamos a hacer al libro de Barney Cabrera —dejando por fuera, claro, las peligrosas discusiones acerca de la validez de ciertos juicios críticos particulares—, tiene carácter estilístico. La prosa de *Geografía del arte* se resiente a veces de dos defectos al parecer contrarios: cierta vulgaridad estilística (paisajes para “impresionar señoras”), y cierta propensión hacia la frase pretenciosa (“...llegan con el caballete hasta donde el cansancio físico de portarlo les permite, y allí retratan, copian, reflejan una naturaleza ya explotada y explorada por otros, por los peones de rastrojo del campo colombiano”).

Sin embargo, dejando aparte estas minucias, creemos que el libro de Barney Cabrera es un esfuerzo meritorio que enriquece el menaguado caudal de la crítica de arte en Colombia.

La conclusión final merece atención; es un reto que, de ser aceptado, podría originar discusiones a todas luces fecundas para el arte colombiano: “...ellos [los artistas] nos dicen, les dicen a los historiadores del futuro, cómo y de qué manera las “élites” en Colombia alrededor de 1950 —una década atrás, una década adelante— viven de espaldas al drama nacional”.

EDUARDO CAMACHO GUIZADO

CABALLERO BONALD, JOSE MANUEL: *Pliegos de cordel*. Barcelona: Colección Colliure, 1963.

La Colección Colliure, tan certeramente dirigida por José María Castellet, sigue cumpliendo con este nuevo libro la promesa de ser el índice más importante de la poesía española actual: la publicación cumplida o anunciada de obras de Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Agustín Goytisolo, Angel Crespo, José Angel Valente, entre otros, así lo demuestra.

José Manuel Caballero Bonald es un poeta suficientemente conocido y estimado en Colombia por sus años de docencia en la Universidad Nacional y a través de sus habituales colaboraciones en revistas y periódicos colombianos. No necesita por lo tanto de presentación personal. Pero no sobra recordar aquí brevemente la trayectoria de su poesía hasta *Pliegos de Cordel*.

La obra de Caballero Bonald —que le ha merecido dos de los premios de poesía más importantes de España: el “Boscán”, el de la “Crítica”, y uno de novela, el “Biblioteca Breve”—, se caracteriza, en cuanto a su poesía, entre otras cosas por una notable evolución de libro a libro, que llega a su culminación en el que ahora comentamos. Tal evolución podría sintetizarse, en términos de José María Castellet, como un tránsito desde la tradición simbolista a la actitud realista. De una poesía difícil, oscura, de tono personal, subjetivo. Caballero gira hacia un lenguaje sencillo, que no excluye lo cotidiano, hacia una preocupación de tipo colectivo e histórico, renunciando voluntaria y valientemente a la evasión, al aislamiento esteticista, a la soledad desdeñosa.

Veamos cómo el propio poeta da cuenta de su tránsito poético en *Pliegos de Cordel*. Así describe su obra y su actitud anteriores:

*Crónica de mis años
peores, dije
lo que solo era mío,
bebí del sortilegio
ruin de la evasión,
bauticé con escombros
la personal historia
de mi vida.*

Y en la bella estrofa final nos habla de su presente poético:

*Ahora
entro a saco en mi vida,
me pido cuentas, pongo
mis años por testigo,
entierro tantas voces
de nadie, salvo
lo que es de todos,
escribo este papel
con las manos de un pueblo.*

Así, pues, *Pliegos de Cordel* pertenece a lo que se denomina realismo, en el que se incluyen las obras de los poetas más representativos de la actual generación española. El lenguaje, como decíamos, se ha hecho más sencillo, menos difícil, pero sin perder su calidad poética, su precisión y su belleza. La temática está caracterizada por un planteamiento histórico y social concreto que define la obra como una preocupación por España, por su presente y su destino, como una afirmación de la solidaridad humana, un canto de fe en el hombre, en su libertad. Y todo ello desde una actitud de lucidez y honestidad, desde un fervor humano que rechaza lo "bello" por lo hondo.

EDUARDO CAMACHO GUIZADO