

traductora puede estar satisfecha y orgullosa de la obra realizada. No le faltarán censores; los eruditos a rajatabla son intratables. Siempre podrá excusarse y escudarse con versos del poeta mismo, que no se hubiera encontrado a gusto en la compañía de puristas de ninguna clase:

*Cualquiera que lo oiga, si hacer versos supiere,  
puede más añadir y enmendar si quisiere.*

JOSÉ F. MONTESINOS

University of California, Berkeley.

MARK VAN DOREN, *Don Quixote's profession*. Columbia University Press, New York, 1958; 99 pp.

Muy bien se leen estas breves páginas del profesor Van Doren, que ya en un libro anterior se había complacido en presentar, de paso, a Hawthorne como "lector atento y enamorado" de Cervantes<sup>1</sup>. Lector enamorado y atento es también el que ha escrito estas tres conferencias, mucho más valiosas que el pie forzado de su tesis central. Porque, bien mirada, la tesis se reduce a fórmula unificadora a lo largo de un comentario, lúcido y diverso, de muchos importantes aspectos del *Quijote*. La simpatía y el entusiasmo presiden estas reflexiones. El crítico no regatea sus elogios. Apenas uno que otro *quizá* moderan el impulso con que Van Doren coloca a Cervantes en la cima de las letras profanas de todos los tiempos, o con que exalta el estilo del *Quijote* como "the most delicious style in any literature" (p. 69)<sup>2</sup>. Excelentes sus rápidas observaciones sobre el arte cervantino de la descripción, y en particular del diálogo; sobre la atmósfera de gran comedia, equilibrada y total, que llena el *Quijote*; sobre la significación revolucionaria que, frente a las novelas de caballerías, cobra el "realismo" de Cervantes (aunque no hubiera estado de más, piensa en seguida el lector, añadir que esa genial cotidianidad no se dio sola y aislada en la tierra de *Mío Cid* y de los Arciprestes, de Rojas, de *Tirante el Blanco* y del *Lazarillo*).

Vengamos ahora a la fórmula central. La profesión a que se siente de pronto llamado el hidalgo manchego es, en muy amplio y generoso sentido, la de actor. Cervantes podrá decirnos de su héroe que, "del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio"; Van Doren prefiere presentarnos una locura que Alonso Quijano inventa y cultiva con sabia voluntad histriónica. Bien fácil es reconocer y admirar lo que el *Quijote* tiene de soberana comedia en prosa, con Don Quijote mismo como máscara central. La lectura de Van Doren nos obliga a contrastar nuestra acostumbrada imagen del *Quijote* con la que de él resulta cuando, no sin cierta violencia, se imantan y organizan sus rasgos precisamente alrededor de ese eje de histrionismo. El ejercicio es saludable, si no confiamos demasiado en él.

<sup>1</sup> Nathaniel Hawthorne, New York, 1949, p. 32.

<sup>2</sup> Cf. p. 68, a propósito de la elocuencia de Don Quijote: "Nunca hubo héroe que hablara con tanta riqueza y acierto".

El Don Quijote de Van Doren imita sus altos modelos sin engañarse. Don Quijote no es un caballero andante, se nos dice en este libro. Ni tampoco cree serlo: se limita a hacer de caballero, a representar su papel con prodigiosa conciencia y maestría; no equivoca, pues, su propia identidad con la de los heroicos arquetipos a cuyas normas quiere ajustar su conducta. Fácil es imaginar lo mucho que un comentario sensible y elástico como el de Van Doren puede ofrecernos cuando se concentra sobre este punto. Distintos aspectos de la comedia quijotesca pasan así a primer término. Teatralidad exterior, lograda con especial artificio en la ínsula, o en el castillo de los duques —el más perfecto de los escenarios, el más complejamente dispuesto para la burla espectacular. Teatralidad interior, en el alma de Don Quijote, en la de Sancho y en la de cuanto personaje se ponga en contacto vivo con ellos. Teatralidad extrema, por lo que toca a Don Quijote mismo, en aquellos tensos instantes en que el héroe exhibe y anuncia su propósito “histriónico”, como cuando, ante la locura de Cardenio, decide a su vez entregarse en Sierra Morena a su propio modo de locura ritual (p. 39) y explica cuánto mérito tiene el llevarla a cabo “en seco”, con la gratuidad y deliberación de la comedia por la comedia.

Claro es que la novela de Cervantes tiende a adquirir, desde este ángulo, una singular fisonomía. Claro también que el crítico, para hacer resaltar su esquema, ha debido escoger cuidadosamente los discursos y situaciones que mejor lo ilustran. Pero, en feliz compensación, ocurre asimismo que la fórmula de Don Quijote actor —fértil juego de palabras e ideas que anima la tesis de Van Doren de un cabo al otro— va acogiendo dentro de sí, en cuanto comienza a funcionar, gran número de notas nuevas que la ensanchan, la enriquecen y, por eso, la neutralizan oportunamente. Decir que el hidalgo de la Mancha se decide un día a *actuar* es —en otros términos— decir que resuelve pasar de sus lecturas e imaginaciones a la *acción*, y —en otros— a cumplir su oficio de *actor*. . . en el gran teatro del mundo español. Todo está en todo, y más si se trata del *Quijote*. El sentido de lo ‘histriónico’ invade buen número de zonas semánticas vecinas, y la profesión de Alonso Quijano llega a hacerse tan vasta y sinuosa, tan rica e insondable como su entreferada locura.

Insondable. Pues otro de los motivos por los cuales eso de Don Quijote actor pierde, en manos de Van Doren, sus fillos de receta mecánica es la convicción con que el crítico señala a cada paso cuán inseguros debemos sentirnos ante la realidad última del héroe. Figura prodigiosamente concreta, la de Don Quijote participa de la misma invencible opacidad con que todo individuo humano se nos aparece en este mundo. Sólo podemos tener de él unas dudosas vislumbres parciales, sugiere y afirma Van Doren a lo largo de su libro. El “sospechamos que. . .” y el “quién sabe si. . .” acuden fácilmente a su pluma. Se diría que la fervorosa adhesión personal del crítico a la gran novela acaba por llevarlo (y para esta paradoja el lector hispánico se halla especialmente sensibilizado) a sentar la existencia de un Don Quijote en cuyo misterioso pensamiento no siempre nos es dado penetrar siguiendo confiadamente la guía de Cervantes. Ya sabemos a qué fantasías se presta esa posición.

Sabemos también cuánto se empobrece la novela si con ingenuo naturalismo emancipamos sus personajes para "elevarlos" a seres de carne y hueso, despojándolos del maravilloso papel —maravilla al cuadrado— que les corresponde como inescindibles elementos de una obra de arte orgánica.

Mientras que, en los lindes de su meditación sobre el *Quijote*, deja Van Doren tantas posibilidades abiertas a la conjetura, en la zona central procede por el contrario con firmeza y limpidez. Variadas facetas del arte cervantino se van iluminando sucesivamente, en el premioso marco de los tres capítulos. A la traducción inglesa de Peter Motteux (1700) recurre el intérprete para sus abundantes citas de la novela, y sabe taracearlas hábilmente y combinar su gracia fuerte y añeja con la de sus propios comentarios y sus propios resúmenes del relato inmortal. Nunca nos hace sentir, por fortuna, que el comentario le importe más que el relato, y desde los primeros párrafos nos conquista con su evocadora precisión de poeta, con su vivacidad de narrador y con su inteligencia cálida y persuasiva.

RAIMUNDO LIDA

Harvard University.

BERNARD GICOVATE, *Julio Herrera y Reissig and the Symbolists*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957; vi + 106 pp.

Entre las diversas influencias francesas que contribuyeron a moldear la estética modernista, dos pueden señalarse como trascendentales para la evolución poética de Herrera y Reissig: el decadentismo y el simbolismo. Herrera revela en sus primeras composiciones (1897) la huella de Lamartine, Musset, Campoamor, Quintana, Bécquer, Espronceda y Hugo; pero esta fase romántica es de corta duración, y el contacto con Darío, Lugones, Samain y Laforgue no tarda en producir un cambio brusco en su poética: a partir de *Las pascuas del tiempo* (1900), el poeta uruguayo abraza las modas más avanzadas de la literatura coetánea —en particular las de procedencia francesa—, asimilándolas gracias a su extraordinaria capacidad estilística.

El estudio que aquí comentamos es una valiosísima contribución a la labor —apenas iniciada— de rastrear cumplidamente las influencias francesas en la literatura hispanoamericana, y sobre todo en el movimiento llamado "modernista". Bernard Gicovate, tras una breve presentación de este movimiento y de sus principales representantes (pp. 1-18), que es, en nuestra opinión, la parte menos sólida de su investigación<sup>1</sup>, examina en detalle el arte de Herrera y Reissig, y aquí pisa terreno firme

<sup>1</sup> Nuestra principal objeción es la que apuntamos en "Los supuestos precursores del modernismo hispanoamericano", nota publicada en este mismo número de la *NRFH*, pp. 61-64.—En la p. 5, dice Gicovate que ya en 1880 Gutiérrez Nájera "había publicado algunos poemas intitolados «Del libro azul»": que nosotros sepamos, se trata sólo de un poema (véanse las *Poesías completas* de Gutiérrez Nájera, ed. F. González Guerrero, México, 1953).—Otra afirmación que hace Gicovate en este primer capítulo se discutirá al final de nuestra reseña.