

- Santarcangeli, Paolo (1989): *Homo Ridens: estética, filología, psicología, storia del comico*. Florencia, Leo S. Olschki.
- Urrutia, Jorge (1987): "Lengua poética y asentimiento (desde la teoría de Carlos Bousoño)", en AA. VV. (1987), pp. 33-36.
- Vázquez Medel, Manuel (1987): *Historia y crítica de la reflexión estilística*. Sevilla, Alfar.
- (1987b): "La investigación estilística en España", en Gómez Lara - Prieto Pablos, eds. (1987), pp. 55-69.
- Vilariño Picos, Teresa (1998): "Autor y lector en Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. El poema como nexa entre dos misterios", en Fernando Cabo Aseguinolaza - Germán Gullón, eds., *Teoría del poema: la enunciación lírica*. Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 325-354.
- (2001): *La idea de la literatura: Fenomenología y Estilística literaria en el ámbito hispánico*. Zaragoza, Trópica: Anexos de Tropelías.
- Zuleta, Emilia de (1974): *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid, Gredos, 2ª ed. notablemente aumentada [1ª ed., 1966].

LA TEORÍA Y CRÍTICA LITERARIA DE VICENTE RISCO EN EL DIARIO INFORMACIONES DE MADRID

M^a Ángeles Rodríguez Fontela
Universidade de Santiago de Compostela

En el ensayo "Literatura y Humanismo: Autorretrato periodístico de Vicente Risco: Diario *Informaciones* de Madrid" (Rodríguez Fontela, 2009: 162) sosteníamos que una de las direcciones temáticas del *ethos nuclear* de los artículos de Risco publicados en aquel diario entre enero de 1954 y enero de 1957 era precisamente la teoría y la crítica literaria. No es ésta, en efecto, una de las elecciones menos frecuente del autor: casi la mitad de aquellos artículos catalogados por el propio Risco presentan una vinculación más o menos directa con esa línea de tratamiento temático. Es cierto que muchos de los títulos de este medio centenar de artículos no apuntan directamente a un pensamiento teórico o crítico estrechamente relacionado con la literatura, pero también es cierto que casi la totalidad de esos artículos –un centenar– presenta alguna referencia literaria (a un autor, a una obra, a un pasaje concreto de una obra, etc.), sea como recurso analógico, sea como argumento de autoridad para apoyar o contrastar la opinión del autor sobre el tema del artículo. Esto se explica si tenemos en cuenta que Risco, autor de profundo calado humanístico y cultivador de los más dispares saberes, como ya hemos mostrado en el mencionado ensayo, posee una concepción de la literatura intercultural e interartística. No por casualidad Olívia Rodríguez González titula el libro que deriva de su tesis doctoral sobre la obra del escritor ourensano *Estética e Teoría da cultura en Vicente Risco*, y

no por casualidad la pone en la estela de la Semiótica de la Cultura de la Escuela de Tartu. Como sostiene aquella autora,

[...] ó establecerse agora con todo o seu vigor dentro dunha semiótica pragmática [se refiere a la semiótica de la cultura], ilumina o traballo de pensadores como Vicente Risco, que reflexionou arredor da cultura desde a súa primeira aparición pública como intelectual, ó mesmo tempo que participou activamente nos procesos culturais da primeira metade do século XX (Rodríguez González, 2001: 18).

No debemos olvidar, pues, que Vicente Risco fue un agente cultural de primer orden a principios del siglo XX participando en ese *proceso de explosión* con que calificó Lotman los periodos de rápidas transformaciones (cfr. Rodríguez González, 2002: 18), de las que los movimientos de vanguardia del comienzos del siglo pasado fueron una buena ilustración, pero, lo que es más importante para nuestro trabajo, Risco fue él mismo durante toda su vida y, especialmente en la última etapa, un semiólogo de la cultura entendida ésta en el amplio sentido del término. En los artículos que estudiamos, nada escapa a la fina mirada inquisitiva de su autor y todo es examinado como signo de época con particular lente: desde lo aparentemente más frívolo, como la moda, a lo más artístico o filosófico que la contemporaneidad puede ofrecer. Con el dominio de esa lente y de la vocación pictórica del autor, la sociedad de los años cincuenta del siglo pasado queda reflejada en un *Studium*¹ casi fotográfico. Los artículos vienen a ser, siguiendo esta analogía, un álbum de fotos donde lo temporal se eterniza con la pluma del escritor y donde el arte, en general, y la literatura, en particular, en interacción con toda la cultura, tejen digresiones teóricas y críticas en torno a un *punctum*² que hiere de un modo o de otro la sensibilidad del autor y, de rechazo, la mirada del lector.

En este amplio encuadre cultural de la literatura y teniendo en cuenta el medio periodístico en que se comunican las reflexiones del autor implícito, es frecuente que la actividad teórica o crítica de Risco trascienda el propio texto literario. La realidad es que Vicente Risco no es un *crítico público o militante*³ al uso en cuanto

no se somete a la tiranía de la actualidad, ni a las exigencias de los textos de reciente aparición que demandan una valoración inmediata de signo positivo o negativo. Sus reflexiones –parcelas del *ethos nuclear* del Risco articulista–, sin método que domine una trayectoria libre de pensamiento (en esto sí ejerce como un crítico público) y orientadas a eventos artísticos y literarios de su preferencia, se centran más en las actividades de *mediación, recepción y transformación*⁴ crítica de los textos que en los mismos textos, sean estos actuales o no. Esas mismas reflexiones se inscriben, con el aval del *ethos* del columnista, en el conjunto de las actividades de *mediación, lectura y transformación* crítica y teórica de la obra o del evento cultural que constituye el punto de partida de aquellas reflexiones: el medio periodístico es un cauce para que el mismo discurso de Risco potencie la *institucionalización y canonización* literaria de obras, pasajes de obras y autores recogidos en los artículos⁵.

Uno de los caracteres ensayísticos más destacables de Vicente Risco en estos artículos de *Informaciones*, que ya hemos puesto de relieve en el trabajo anterior (2009: 165), es el dialogismo. El ámbito conversacional en que se ponen a prueba las opiniones, y que constituye la plantilla de composición de los artículos queda patente en expresiones coloquiales que rompen el carácter formal del discurso: «¡qué sé yo!», «bueno», «¡qué le vamos a hacer!», «ya sabía yo que habían de acabar por hacerme pensar en cosas tristes», «a ver si nos entendemos» (cfr. Rodríguez Fontela, 2009, 164). Este dialogismo expreso de fuente oral, que convierte al lector en un miembro más de la tertulia ficticia que sirve de base al modelo de escritura del autor, tiene un puntual tratamiento metacrítico en el artículo “Sobre la decadencia del diálogo” [23]⁶, donde el autor implícito defiende el carácter conversacional, espontáneo y libre

1.- Valga como imagen este concepto que en expresión latina emplea Barthes (1980, 1989) para significar el valor documental de la fotografía sobre los signos del tiempo en que tiene lugar la toma fotográfica.

2.- En la teoría de Barthes sobre la fotografía (1980, 1989: 59), *punctum* es ese «pinchazo, pequeño corte, y también casualidad» de una fotografía que hiere, punza la sensibilidad del que contempla la foto.

3.- Estas dos denominaciones se usan habitualmente (cfr. Villanueva, 2004: 25) para designar una de las grandes vías de actividad crítica, la periodística, donde la lectura del articulista se ejerce no sólo con la inmediatez que demanda el medio sino con la ausencia del método y rigor que caracteriza la crítica académica. En ausencia de método, la actividad crítica del articulista queda a merced de sus impresiones e intuiciones. No hará falta decir que en los críticos que son escritores esta intuición es auxiliada por la imaginación y creatividad poética propia del escritor hasta el punto de convertir su ejercicio exegético en una *recreación*, término éste que a D. Villanueva (2004: 31) le parece más apropiado que el de “posprocesado”, traducción habitual del término *Textverarbeitung* que emplea Götz Wienold para referirse a todas las actividades de transformación del texto literario (crítica, interpretación, comentario, parodia, resumen, adaptación, paráfrasis, versión filmica, teatral o televisiva, etc.).

4.- Hablamos de actividades de *mediación, recepción y transformación* en el sentido que a estas expresiones da Siegfried J. Schmidt (1978, 1987: 199-200; 1980, 1990: 310-423). Abrimos, pues, la concepción de la literatura al contexto comunicativo en que se produce, sin privilegiar ninguno de esos elementos comunicativos. Esta concepción de la literatura, vigente en estos momentos, es especialmente pertinente en el caso de Risco, pues, como hemos señalado ya, la literatura es concebida en ese autor en un amplio cuadro cultural donde la literatura interactúa con otras artes y otros campos de saber y donde los agentes literarios explícitos e implícitos cobran un protagonismo destacado al lado del propio texto, como veremos a lo largo de este trabajo.

5.- Para el concepto de *institución*, cfr. Itamar Even-Zohar (1999), término correspondiente al *contexto* de Jakobson pero concebido aquél desde las leyes socioculturales que rigen un polisistema: «La institución se define como el conjunto de factores implicados en el control de la cultura. La institución regula las normas, sancionando algunas y rechazando otras. También remunera y reprime a productores y agentes. Determina qué modelos –y qué productos cuando éstos son relevantes– serán conservados por una comunidad por un largo periodo de tiempo». En el mismo marco teórico de los polisistemas, el concepto de *canonización* –y consecuentemente el de *canonizado*– se entiende como el proceso que privilegia textos y modelos textuales en detrimento de otros (cfr. Itamar Even-Zohar, 1990).

6.- Aunque el “Índice” manuscrito de Vicente Risco no registra todos los artículos que publicó en *Informaciones* (si casi todos) ni tampoco respeta el orden de aparición (incluso algún artículo figura dos veces con numeración distinta), citaremos los títulos y los pasajes de los artículos que comentamos incluyendo entre corchetes el número con que tales artículos figuran en la catalogación de Risco.

del enunciado primario⁷ (cfr. Bajtín, 1982: 249) que está en la base oral de nuestra cultura y que tiene manifestaciones genéricas de hondo arraigo en la tradición literaria occidental. Risco valora en la conversación –diálogo para él es conversación, diálogo oral⁸– el placer que proporciona («el goce máximo que la cultura nos ofrece es la conversación» [23]), el aspecto comunicativo («el goce del saber, del andar, de las obras y de las artes, de la naturaleza misma, se reduce considerablemente cuando no ha de ser comunicado» [23]), y su poder creativo («el verbo humano se hace creador en la conversación» [23])⁹. Por eso lamenta que «la vida agitada y presurosa» o el deseo de «huir del pensamiento para escaparnos de nosotros mismos y de nuestra mutua confrontación en el diálogo» [23]¹⁰ –las hipótesis más invocadas según Risco para explicar la decadencia del diálogo– hayan propiciado esas formas vicarias de conversación intelectual que son los “Coloquios”, los “Rencontres” o los “Congresos”.

7.- Entiende Bajtín (1982: 249) que entre los géneros literarios, que él llama enunciados secundarios, y los enunciados primarios, patentes en el habla, no existe ninguna línea de ruptura: los enunciados secundarios no son más que el resultado de sucesivas complicaciones de los enunciados primarios. La naturaleza verbal común, el tipo de discurso, une a unos y a otros. En nuestro caso, la conversación ordinaria, el *sermo* latino, sustenta los géneros literarios que como el *diálogo* tienen ya desde las producciones de la Antigüedad –paradigmáticas son las obras de Platón– un estatuto de género literario.

8.- Dado el amplio sentido comunicativo que Risco concede a la palabra “diálogo”, evitaremos su uso, puesto que para nosotros la palabra “diálogo” responde más bien a una modalidad del discurso formalmente reconocible en los turnos de habla (cfr. Rodríguez Fontela, 2004: 235-246). En el dialógismo de Risco hay una orientación dialogal, un sustrato dialogal, pero nunca se expresa en forma de diálogo en los artículos. De la misma manera que puede haber diálogos monológicos como los de Platón, hay monólogos dialógicos como los de Risco.

9.- Aunque Risco no explica qué entiende por “creador” atribuido al verbo humano de la conversación, creemos que habrá que entenderla en un amplio sentido. En primer lugar, en el sentido heurístico que ha sido puesto de relieve no sólo por la neorretórica de la argumentación sino también por algunas de las corrientes más destacadas de la filosofía de la ciencia actual del siglo pasado. En este sentido, el diálogo, la conversación, crea pensamiento, *logos* científico y filosófico. En segundo lugar, no creemos que esté ausente de Risco, precisamente por el idealismo que manifiesta en sus concepciones artísticas, una concepción poética del diálogo, muy próxima a la que Benedetto Croce recoge en su identificación de intuición-expresión (“La intuición y el arte”, en *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística General. Teoría e Historia de la Estética*, 1902, 1926: 59-66). En este sentido, el diálogo es creador de *logos* poético.

10.- No está de más considerar aquí, en continuidad con lo manifestado en la nota anterior, la proximidad del pensamiento de Risco, en la defensa que lleva a cabo del diálogo, con otros autores que han marcado honda huella en la filosofía, la epistemología y la teoría de la literatura del siglo XX. Nos referimos fundamentalmente a Bajtín y Gadamer. De los muchos puntos de analogía que puede presentar la dialógica bajtiniana con el pensamiento y escritura de Risco, nos parece especialmente transparente esa pluralidad de voces que se advierte en los artículos comentados. Risco practica su teoría del diálogo [23] en todos los artículos ofreciendo una polifonía de opiniones vigentes en la época mediatizadas sólo, no avasalladas, por su propia opinión –la ironía, el escepticismo, la ternura, la elegía, los matices que relativizan la propia voz de Risco en el conjunto de voces que él mismo recoge. Porque para Risco «en la conversación verdadera, pura, en el coloquio espiritual, no se busca ningún acuerdo, ni admite conclusiones» [23]. La dialéctica, la mera confrontación, tiene validez por sí misma. En este sentido se aleja del horizonte teleológico que presenta la fusión de horizontes de texto y lector en la *Gespräch* gadameriana (Gadamer 1969, 1977: 462 y ss.). Su coincidencia con Gadamer se advierte especialmente en el sentido oral, coloquial que el filósofo alemán da al diálogo hermenéutico –*Gespräch*– y en la sintonía de pensamiento con “Die Unfähigkeit zum Gespräch”, conferencia que Gadamer pronunció en Heidelberg en 1971. Risco en “La decadencia del diálogo” (1953) y Gadamer en “La incapacidad para la conversación” (1971, 1992: 203-210) lamentan en todo caso y pese a sus divergencias de planteamientos y orientaciones la pobreza comunicativa del hombre moderno. Finalmente, no parece que podamos olvidar en este punto el agonismo de las culturas orales, que pone de relieve Walter Ong en *Oralidad y escritura* (cfr. 1982, 1987: 49-51) y que es especialmente pertinente en el caso de Risco dada la vitalidad del sustrato oral de la cultura gallega perceptible en su discurso.

Son éstas manifestaciones de la degeneración del diálogo pues, para Vicente Risco, «la conversación verdaderamente espiritual no puede ser de otro modo que espontánea y libre» [23] y ha de estar instalada en la despreocupación y el ocio, no en el deber. Siendo el «puro goce» su motivo, el diálogo oral «pertenece a la esfera del juego, no a la del trabajo» [23].

La figura polémica y contradictoria que fue Vicente Risco en vida (heterodoxo y ortodoxo; inadaptado y adaptado; vanguardista y tradicionalista; nacionalista y universal) casa muy bien con este trasfondo dialógico y polémico del ensayo, género que él cultivó profusamente y no menos en sus colaboraciones periodísticas, como ya hemos mostrado en el trabajo precedente (cfr. 2009). Una fuerte personalidad imaginativa y viva, un *ethos* abierto a la libertad de opinión y al derecho a ejercerla en todo momento se manifiesta incluso en aquellas obras suyas que, aun teniendo como discurso dominante otro tipo de discurso, por ejemplo la narración, dejan entrever en múltiples fisuras digresiones alimentadas con el fuego vivo de la tertulia de café o del paseo¹¹. Risco es polémico también en su discurso porque mantiene en todo momento el diálogo consigo mismo y con los demás y si alguna vez resulta provocador es precisamente porque quiere estimular la creación de pensamiento en sus lectores dentro de esa conversación ficticia que subyace a su propia opinión.

El carácter lúdico que Risco atribuye al diálogo es el mismo que encontramos en su *ethos formal*, un estilo proclive al juego lingüístico, a la diversión que le producen las creaciones neológicas y las divagaciones sobre las más diversas cuestiones, incluidas las científicas. Es ese mismo carácter lúdico el que se refleja en una conversación «de buen estilo, a la vez ligera y profunda» [23] y el que difumina los contornos del futuro, siempre negros para Risco, en suaves tonos de ironía, humor, ternura o escepticismo condescendiente con las circunstancias. Con la conversación, «la propia angustia apocalíptica ante posibilidades de naufragio de todo aquello que amamos y por lo que amamos la vida se mitiga de un modo notable» [23], dice Risco en el mencionado artículo, y, añade, «hasta en ese punto ceñudo y grave, el diálogo nos ayuda a saber a qué atenernos. Y explicar las cosas es una manera de conjurarlas [...], en el peor de los casos, la misma resignación ante lo inevitable se vuelve serena y altiva» [23]. El diálogo es, pues, catártico para Risco, y es abierto como sus artículos periodísticos:

11.- Ilustrativo es a este respecto el relato *O porco de pé* (1928), más cercano a la sátira menipea que a la novela, género en que, sin más matizaciones, habitualmente se le encuadra. En esta obra, la historia narrada y el propio discurso narrativo quedan eclipsados por el dominio metadiscursivo del autor implícito que interrumpe frecuentemente la narración con pausas descriptivas y digresivas (algunas derivadas explícitamente de tertulias de café), con una constante estilización caricaturesca de personajes, ambientes y situaciones y con humorísticos juegos retóricos. Es precisamente esa fuerte carga intelectual, lúdica y humorística la que convierte *O porco de pé* de Risco en una magistral pieza de sátira menipea al tiempo que manifiesta la vocación ensayística y pictórica del autor, la misma que observamos en estos artículos.

«la conversación verdadera no se acaba, se suspende cuando llega el momento, sin perjuicio de reanudarse cuando bien parezca, sin convocatoria, sin autoridad, sin plazo. Sin “oficialidad”; más bien, en los mejores casos, con un poco de frivolidad» [23].

Frivolidad: he aquí una isotopía privilegiada en la teoría cultural que Risco manifiesta en estos artículos de *Informaciones* –significativamente dos artículos consecutivos llevan el término en el título (“Frivolidad y pedantería” [61] y “Sobre un tema «frívolo»” [62])– y que goza del favor del autor, como acabamos de ver. “Frivolidad y pedantería” [61] constituye una desapasionada apología del primer concepto, que se va analizando con todo tipo de recursos analógicos y sutil argumentación en los diversos matices semánticos con que se asocia habitualmente tal concepto (banalidad, superficialidad, forma). La visión negativa de las asociaciones semánticas más comunes del concepto de “frívolo” es puesta al descubierto en ese artículo para revelar su debilidad con preguntas indirectas: «debemos mirar si en la vida práctica, al desechar la superficie de las cosas, no prescindiremos a veces de algo importante...» [61]; «sería conveniente que examinásemos la legitimidad de esta oposición entre superficie e interior de las cosas y de la preferencia que concedemos a lo segundo sobre lo primero» [61]; «es que nosotros, no sé por qué, sobreestimamos el volumen, lo que encontramos o suponemos sólido, resistente, consistente y que por ello creemos “sustancioso”» [61]; «habría que preguntar si la superficie no pertenece al volumen, y si puede haber algún volumen sin superficie» [61], preguntas todas ellas en la línea dialógica y pedagógica del artículo que el autor contesta como un contertulio más con estas condescendientes palabras de renuncia ante la común opinión del vulgo (después de relacionar la frivolidad con el concepto de *forma* y su valor estético): «Bueno: mas por más vueltas que le demos, los que nos ocupamos preferentemente de la superficie o de la forma, seremos siempre tenidos por “frívolos”» [61].

Si el *volumen* y el *sentido del tacto* que lo percibe remite a la materia, a lo positivo y al valor supremo de lo económico, la *forma* responde en el pensamiento risquiano a la dimensión más alada de la espiritualidad y de la estética. Risco es, con el espíritu libertario que caracteriza los movimientos de vanguardia de su juventud, un defensor de las «formas que vuelan» en expresión de su admirado Eugenio d’Ors (cfr: “Del tacto, la filosofía y el arte” [65]). En el mundo, en general, y en el artístico, en particular, existe un contrabalanceo entre lo material y pesado, por un lado, y lo formal y alado, por otro: «En uno de estos vaivenes, los impresionistas tendieron a volatilizar la masa conservando la forma, haciéndola adquirir una luminosidad que consuela, cuando se piensa en ciertas manifestaciones sombrías del barroco» (“Del tacto, la filosofía y el arte” [65]).

En la teoría del arte de Vicente Risco, el volumen, lo táctil y las formas pesadas entran en descrédito por los valores positivos, económicos y utilitarios asociados en que derivan (cfr: “Acústica y óptica” [66]). Por eso la superioridad occidental de lo acústico («Lo curioso, en este punto, es que sea la música, arte dionisiaco, aunque no se quiera, lo único en que nuestra cultura aventaja con evidencia a las orientales» [66]) es «una manera de compensar en parte el predominio de lo táctil –con sus derivaciones: lo positivo, lo cuantitativo, lo económico, el instinto de presa–, que han [sic] causando entre nosotros la degeneración de las formas plásticas, sacrificadas a lo meramente útil» [66]. Por supuesto, de esta visión negativa del arte occidental, Risco salva el arte moderno que a su juicio «manifiesta un esfuerzo denodado y heroico, acaso involuntario, por mantener esa expresión del aspecto luminoso del espíritu, cuya desaparición ya había anunciado Hegel» [66]. El arte moderno, el arte de vanguardia «precisamente con sus atrevimientos, que tantas veces van contra lo palpable, es decir contra lo que tenemos por real, es, en conjunto, un carácter recesivo que pertenece al genotipo y que puede, por tanto, reaparecer» [66]. Con la afirmación de estas ideas, Vicente Risco sigue fiel a aquellos *procesos de explosión*, a aquellas sacudidas del espíritu que fraguan en formas luminosas y aladas y que impulsaron los movimientos de vanguardia de principio de siglo y la propia estética del autor.

Desde su preferencia por la volatilización de las formas, por el carácter alado del arte contemporáneo, el escritor ourensano contribuye además a dotar de sugerentes visiones fantasmales a la escultura en el artículo “Las estatuas y los fantasmas” [57 y 92], visiones que harían las delicias del vienés E. H. Gombrich para quien «no siempre pueden separarse el estudio del arte del estudio de la ilusión» (Gombrich, 1959, 1997: 6) ni «nunca podremos separar tajantemente lo que vemos de lo que sabemos» (Gombrich, 1959, 1997: 331). Lo que sabe Vicente Risco es mucho y lo que imagina más: «Se me ocurrió [a partir de la visión distorsionada de unas imágenes sobre el fondo oscuro de una iglesia de Madrid (¿su mala vista, como él dice?)] que, si quien se apareció a don Juan Tenorio, en la famosa cena, fué [sic] la estatua de don Gonzalo de Ulloa, alguna relación debe existir entre la estatuas y los fantasmas» [57 y 92]. La visión espectral da pie a una sutil cadena de asociaciones analógicas entre escultura y fantasma que culmina en el último párrafo en una explosión de libertad: «Son las estatuas, las que no son griegas, las que pueden actuar de fantasmas, ya sea apareciéndose en una cena de gamberros ilustres, ya actuando a distancia, por reflejo, en algún plano del espíritu» [57 y 92]. Al final las estatuas vuelan. «Acaso haya sido de ellas de las que dijo un poeta de mi tierra: “Seamos libres, como las estatuas”» [57 y 92].

Con esta invocación a la libertad, se entiende que en el controvertido tema del *compromiso / evasión* en el arte, vigente en la época sobre todo a partir de la

formulación sartriana, Vicente Risco tome partido sin ambages por la *evasión*. Risco en “Compromiso y evasión” [52], más que en ningún otro artículo, se muestra como denodado defensor de la libertad artística por encima de cualquier consigna hasta el punto de que no duda en utilizar para visualizar estas imposiciones sobre la escritura el recurso analógico de la “catasta”, tormento judicial de origen italiano «en que por encima de la atrocidad del sufrimiento físico [analógicamente, los males de la sociedad que vive el autor], le ponían al paciente delante un espejo para que viese en su rostro las horribles contracciones provocadas por el dolor [el espejo de la obra literaria que refleja la realidad social]» [52]. La socarronería con que el autor examina las teorías de compromiso en el arte, especialmente la sartriana, se agudiza al final este artículo: «Uno comprende, ve lo que hay de bueno y lo que hay de malo, de razón y de sinrazón en lo que se le propone; pero no puede menos de sentir una rebeldía sorda contra lo que se le exige...» Y Risco termina así: «Luego ve que los que lo exigen son defensores de la rebeldía, y se encuentra uno en la paradójica situación de ser rebelde contra los rebeldes» [52].

En la misma línea que el artículo anterior, incluso con redoblada ironía, “El «mensaje»” [54] censura sutiles imposiciones al artista, familiares en todo caso de la fórmula del *compromiso*. Parte Risco en este artículo de la exigencia latente en la pregunta de Robert Kemp, «crítico agudísimo, pero cartesiano confeso», sobre la obra de Goethe: «¿Cuál ha sido el “mensaje” de Goethe?» [54]. “Mensaje”, he ahí otra palabra *epidémica*¹² que en opinión de Vicente Risco encubre exigencias de compromiso:

Lo que sucede es lo siguiente: grande o pequeño, al escritor se le exige un “mensaje”, pero no un “mensaje” cualquiera, no “el que sea”, sino aquel “mensaje” que se desea recibir. En realidad, a priori o a posteriori, se trata subrepticamente, de un “engagement”. Se exige, de primera intención, que el escritor esté “comprometido”; de segunda intención, que esté “comprometido” con nosotros [54].

En todos los artículos se defiende por uno u otro camino, explícita o implícitamente, la libertad: libertad en el arte, donde la inspiración prima sobre el trabajo (“Cosas sobre la inspiración” [80]), a pesar del admirado Edgar Allan Poe (cfr: “Sobre el idioma

inglés” [20]: «entre los autores de mi mayor devoción hay uno de habla inglesa: Edgar Poe»); donde lo abstracto es superior a lo social y el azar, a lo programado (“Entre las redes del azar”¹³ [95]), y donde la provisionalidad, e incluso los defectos, son preferibles a la perfección (“Perfección y provisionalidad” [42]: «Precisamente considero que los defectos, los fallos en la perfección son las rendijas por las que puede colarse lo que yo llamo el espíritu»). Sólo «el sentido revolucionario, marxista y ateo que en alguna época dio al surrealismo André Breton» (“Divagación surrealista” [33]) puede separarlo de su especial predisposición al surrealismo según él mismo confiesa [33]. Pues «el surrealismo nació como reacción (si se quiere, como insurrección) contra la “realidad dada”—histórica y social— de una época y de un área cultural» y, en esto, Risco, efectivamente, es muy surrealista. Los movimientos de vanguardia en que participó durante su juventud y el espíritu de libertad que los animaba perviven en el ideario estético de Risco también en esta última etapa de su vida.

Una de las dimensiones teórico-críticas de mayor calado intercultural en la estética de Vicente Risco es la importación de conceptos de otros sistemas culturales que explican fenómenos literarios de los sistemas culturales propios (gallego y español). Entramos así en la relación intersistémica que Itamar Even-Zohar denomina *interferencia* mediante la cual un *sistema fuente* provee de préstamos directos o indirectos a un *sistema receptor* (Even-Zohar, 1990: 54).

La primera parte de “Una visita a Teixeira de Pascoaes” [1], el primer artículo publicado por Vicente Risco en el diario *Informaciones*, se abre con la noticia de la muerte del poeta portugués conocido con aquel nombre, lo que motiva una serie de notas informativas sobre la importación del concepto de *saudade* llevada a cabo por el propio V. Risco:

Poco hace que ha fallecido el gran poeta portugués Teixeira de Pascoaes. Galicia lo ha llorado como suyo y no ha hecho de más, pues le debe la revelación de la “Saudade”, en que se cifra el sentido profundo de nuestra intimidad poética. [...] El “saudosismo” fue una doctrina que abarcaba todas las manifestaciones del pensamiento, doctrina de cuya importación en Galicia soy yo mismo responsable en no pequeña parte. Fue como un último vagido romántico, de remoto origen germánico, con resonancias simbolistas y ecos lejanos de la “divina saudade” de Frei Agostinho da Cruz [1].

12.- Neologismo con que Risco califica a aquellos términos que responden a una moda. Constituye una isotopía propiamente risquiana que merece un tratamiento metalingüístico en el artículo “Palabras epidémicas” [4]. Según opinión de Vicente Risco en este artículo, «el catálogo de los términos que se emplean en una época cualquiera de la historia literaria sirve para caracterizar el espíritu de esa época mejor aún que el estudio de las ideas que circulan por los libros y por otros escritos» [4]. En los textos de la época hay términos que «me liman los dientes, los hay que me hacen gracia, los hay que me sorprenden y los hay que encuentro de una lógica fatal y necesaria» [4]. “Insoslayable”, “fútbol”, “insospechable”, “insostenible”, “incontrolable”, “impacto”, “clima”, “ingrediente”, “captar” son algunas de esas palabras que por su uso frecuente y por ser aplicadas a ámbitos nuevos en la contemporaneidad del autor merecen el calificativo de “epidémicas”.

13.- El azar o la casualidad implícita o explícita tiene un efecto misterioso y poético notable en el ideario estético de Risco. Eso explica que se mencione repetidamente en estos artículos. Cfr: [60]: «sin embargo, fué [sic] lo que suele llamarse “casualidad”, palabra que encubre tantas realidades ocultas»; [80]: «Matisse estaba una vez absorto dibujando unos lirios, y al terminar se encontró con que lo que había dibujado eran unas clemátides de su jardín “que llevaba en sí hacia unos meses sin saberlo”»; [51]: «lo que llamamos el azar ha sido conducido en este caso [Androcles y el león]—como posiblemente lo será en todos— por causas superiores al orden conocido de la Naturaleza. De este modo [...] la historia de Androcles y el león nos puede enseñar algo acerca de los ocultos caminos de la Providencia».

Líneas más abajo, Vicente Risco da cuenta de la fortuna de este concepto en ámbito hispano con matices dignos de reseñarse por su proyección comparatista de largo alcance a partir de la mediación del pensamiento de Eugenio d'Ors:

Siendo y queriendo ser la más genuina y original expresión del alma portuguesa, el saudosismo tuvo su mayor prestigio fuera de Portugal, en España especialmente. Unamuno quiso encontrar en Teixeira de Pascoaes el mismo conflicto espiritual que conmovía su propio pensamiento; pero Unamuno era trágico y Teixeira de Pascoaes elegíaco. Eugenio d'Ors hablaba entonces de una "civilización de la memoria", localizada en la banda occidental de la Península, diferenciada de la "civilización de la inteligencia", propia de Europa, y de la "civilización de la voluntad" representada por la introversión asiática y por la extraversion americana [1].

Es de destacar el agregado del sufijo "-ismo" al término de "saudade" que asimila el préstamo portugués a los -ismos de muchos movimientos intelectuales y estéticos del siglo XX, los más sobresalientes, los vanguardismos. Y llama la atención cómo Risco, ufano de su función mediadora, asume la responsabilidad que le cabe en la adopción de esta doctrina en la que no evita todo lo que de extremismo pueda derivarse del -ismo incorporado.

Vicente Risco recoge también en el artículo que comentamos el pensamiento poético de Teixeira de Pascoaes sobre la *saudade*:

A Saudade é un sentimento misterioso
Que prende a nossa vida á vida que passou
E que faz regressar um soveiro edoso
A fecunda semente onde ele se criou...
Tu és a Eternidade, és a Perpetuação,
Por ti, volta a ser agua a agua que se evapora
De toda a fria cinza és a resurreiçao,
Por ti, o Sol regressa á sua aurora [1].

Casi un año antes, en carta manuscrita de 25 de abril de 1952, Risco explicaba el concepto importado al que pasa por ser el filósofo de la *saudade* en Galicia, el escritor Ramón Piñeiro, con estas palabras¹⁴:

14.- Transcribimos en su integridad la carta que se conserva (falta el final) en la Fundación Vicente Risco de Allariz (Ourense) a pesar de su longitud por tres razones. En primer lugar, por ofrecer una síntesis del pensamiento de Risco acerca de un concepto sobre el que, como él mismo dice, escribió a lo largo de su vida. En segundo lugar, la carta presenta líneas de evidente contacto con las ideas reflejadas en el artículo "Una visita a Teixeira de Pascoaes" [1], especialmente en lo que atañe al pensamiento mediador de Eugenio d'Ors sobre los tres tipos de civilización. Finalmente, las palabras de Vicente Risco constituyen una explicación bastante didáctica del ideario poético de Teixeira de Pascoaes sobre la *saudade*. Las razones de índole biológica que Risco apunta en la carta para dar cuenta de la *saudade* revelan también una línea de continuidad con otras manifestaciones presentes en los artículos examinados. A pesar de su aversión al progreso y a la ilustración, Risco recurre frecuentemente a la biología y a otras ciencias (medicina, psicología, antropología, etc.) para explicar incluso fenómenos de carácter estético. Cfr. "Las nubes" [10] Conservamos en la transcripción la grafía del propio autor.

Ourense 25 de abril 1952

Sr. D. Ramon Piñeiro

Meu querido amigo: o que eu teño escrito sobre da saudade anda espallado en tantos sitios, que calquera o recolle, nin xiquera o indica.

Direille aproximadamente o seguinte:

A saudade radica na lembranza. Hai decote n-ela unha referencia ó pasado, aunque non sempre sexa un pasado real, no senso de vivido por nós n-esta vida nosa mesma. Temos saudades do que perdemos, e no total da vida, é moito mais o que perdemos do que ganamos; ó longo da vida, estamos perdendo sempre, e pasando por diante de portas nas que non entramos. A vida non enche nunca as nosas arelas e déixanos de cote insatisfeitos.

Uns poñen o empeño no entendemento; os mais, na vontade; algúns na memoria. Hay culturas do entendemento, culturas da vontade, culturas da memoria.

Nós vivimos n-unha cultura da memoria —ou na sua posibilidade— por sermos un pobo de tendencia á introversión. O motivo de sermos predomiñantemente introvertidos, pódese buscar no feito de vivirmos n-un "Finis-terrae", á veira do que foi moitos séculos o "Océano Exterior", no que remataba o mundo. Mais eu coído mais atinado acudir a factores endógenos, que se herdan co sangue. Hai hoxe investigacións serolóxicas e de endocrinoloxía que van polo camiño de nos poder dar razón de elo.

Sendo introvertidos, e sendo a memoria o modo de ser esencial da y-alma humana, a introversión ten que ir dar, ó afondarnos en nós mesmos, na lembranza, deica chegar ás lembranzas esquecidas (pois no [sic] hay verdadeiro esquecemento, sinon memoria conscente e memoria inconsciente). A saudade poidérase referir a situacións extremadamente recuadas no tempo que pasou, e que somentes poderíamos pillar certa idea d'elas na exéxisis de certos mitos (v. gr. Antioquia-Atlántida).

A saudade é, a un tempo, "nostalgia" do realmente perdido (conscentemente) a "sehnsucht" do que pudiéramos chamar o perdido irrealmente (o soñado, o cobizado, o exixido dende o fondo mais fondo e mais escondido da nosa natureza).

El papel que Vicente Risco desempeña en la traducción de la *saudade* es decisivo no sólo por lo que concierne a sus propias reflexiones sino por ser acicate, suponemos, de reflexiones ajenas, especialmente de la producción filosófica del intelectual Ramón Piñeiro, el destinatario de aquella carta. Constituye además su figura un puente intercultural en ámbito hispánico por hacer operativos en la cultura gallega no sólo conceptos provenientes de la banda occidental de la península sino también de la banda oriental a partir del magisterio que ejerce en él Eugenio

d'Ors. En fin, las raíces germánicas apuntadas, la "*sehnsucht*" citada en el último párrafo, el encuadre de la *saudade* en la civilización de la memoria e incluso la explicación científica invocada tejen una red intersistémica peninsular y europea que ha contribuido notablemente al hermanamiento de conceptos foráneos en el afianzamiento del sistema cultural propio, al menos en lo que concierne a este eje temático de la *saudade*.

Sorprende bastante que este paladín del pensamiento estético que fue Risco en la primera mitad del siglo XX, respirando libertad por todos los goznes del arte, orgulloso de su labor mediadora, como acabamos de ver, se repliegue ante el *Ulysses* de Joyce. Evidentemente se trata de una socarronería más del autor para enfatizar lo inextricable del texto de esta novela, cuyo carácter de obra maestra supone un reto inexcusable para el autor. El artículo "Relectura del «Ulysses»" [11] informa sobre una edición española del *Ulysses* hecha en América (no se precisa fecha) y sobre lo mucho que se oye hablar del autor por aquellos días. Desde el préstamo de uno de los ejemplares de esa edición, Risco recuerda que por los años veinte «había leído [...] numerosos y extensos fragmentos del "Ulysses", unos en inglés, otros en francés, otros en castellano, otros en gallego, que diversos escritores publicaban por ahí» [11]. El autor relata a continuación los sucesivos encuentros con la obra del escritor irlandés —algunos coronados por trabajos exegéticos del propio Risco— y con otros críticos de esa obra, y, por último, se detiene en la larga y costosa travesía de este reciente encuentro con el *Ulysses*. El final es predecible:

Mi voluntad se sostuvo unos quince días, plazo del préstamo, agarrando todos los días el "Ulysses" y persistiendo en la lectura por medio de mil estratagemas y subterfugios, leyendo seguido cuando era posible; cuando no, pitiscando aquí y allá, quedando un tanto exánime después de cada sesión.

Cuando llegó el momento de devolverlo, fué [sic] un sentimiento de alivio tan grande como si me sintiese flotar en el aire, sin peso ni fatiga... Como quería Nietzsche, todo lo pesado se había vuelto ligero, todo estaba abierto y transparente alrededor; el mundo y yo poníamos buena cara y un olvido generoso sobre el libro y sobre su autor [11].

El artículo que comentamos no supone inicialmente, pues, una desamorada lectura de la obra de Joyce —ha leído otras obras¹⁵ y ha hecho críticas de ellas tanto de signo positivo como negativo, según informa—; incluso defiende de críticas más

15.- En "Notas del crudo invierno" [5], la visión de Joyce sobre los bares de Dublín se utiliza como recurso analógico: «Cuando leemos lo que cuenta Joyce de los bares de Dublín, recordamos el aliento que empaña los cristales y resbala por ellos en largas y lentas lágrimas. Ese aliento húmedo y cálido satura, en Dublín como en Orense, el ambiente de los bares que, gracias a eso, ofrecen tan dulce refugio contra la niebla helada».

radicales algunos aspectos que merecen su reconocimiento. Pero, precisamente por esta manifestación de imparcialidad, y por el esfuerzo con que se refiere la lectura del *Ulysses*, la crítica de Risco sobre esta obra en particular es, retóricamente, más demoledora. Si consideramos que un lector avezado, como se supone que es Vicente Risco, tiene que recorrer con tanto esfuerzo esta obra de Joyce y si contamos también con que el aval del *ethos* de columnista asiduo en *Informaciones* refuerza notablemente su papel mediador en el diario, no es de extrañar que más de uno de sus lectores se sintiera aliviado y liberado al verse reflejado en esa penosa travesía cuando no desanimado de emprenderla ante la posibilidad de tener que rendirse. Al final la consigna de libertad se impone. En este caso la libertad del lector: la libertad de haberse liberado del texto, la libertad de no leerlo.

Hablamos de la labor mediadora de Vicente Risco en el diario, desde la posición crítica de un escritor que lee y que nos refiere su proceso de lectura. Y como lector que es, Risco nos manifiesta también sus preferencias¹⁶. Casi siempre la actualidad que demanda el medio en que publica se refleja en circunstancias que rodean a las obras, no en las obras mismas: la muerte del autor, una nueva edición, la lectura reciente de la crítica de una obra, una tertulia, un viaje, lo que se dice, lo que se comenta de este o aquel evento literario (no tiene que ser necesariamente la publicación de una obra), etc. Esto explica que Risco vaya elaborando con sus artículos —sin proponérselo, según creemos— un canon de obras y autores clásicos por los que siente especial predilección. Algunas obras provienen del Oriente: «las "Mil y una noches", libro fantástico en el que se aprende todo lo que hace falta para vivir en el mundo» [7], el *Ramayana* («el libro de la sangre, la exaltación de la raza, del honor, de la voluntad de poder y de aventura. Casi pudiera representar lo "natural" frente a lo "social"» [22]). A veces, interesa la narración que pervive en historia literaria, no tanto las recreaciones contemporáneas de esa historia, como ocurre en "Androcles y el león" [51] («estas notas que ofrezco ahora están escritas hace mucho tiempo, cuando se estrenó en esta remota ciudad la película basada en la obra de Bernard Shaw. Ni he leído la obra ni he visto la película»).

Si el tiempo pone a prueba lo clásico, Andersen es un clásico. Vicente Risco ve en "El mundo de Andersen" [45] «un mundo en que conviven la realidad natural y la

16.- Aparte de obras y autores orientales —una de las líneas de preferencia más características de Risco—, el credo católico de este autor explica que muchos de los autores mencionados en estos artículos sean también de este credo o, lo que es más significativo, se hayan convertido a él. Nos referimos a Gabriel Marcel [82], Gilbert K. Chesterton [45], Georges Bernanos [70], François Mauriac [26] y Giovanni Papini [76]. Este último incluso es objeto de un artículo con motivo de su muerte: "Murió Papini" [76]. Ciencia (psicología, medicina, biología y matemática, especialmente) y filosofía, aparte de la literatura o juntamente con ella, cubren, en general, ámbitos de su preferencia por lo que a autores se refiere, independientemente de su credo religioso.

realidad trascendente, de tal manera que no se distinguen una de otra». Y ¿qué más puede pedir Risco a Andersen que este mundo, «el único mundo poético posible», tan afín a su ideario estético según vemos, aparte de que «como el rey Salomón, Andersen conocía el lenguaje de los animales»¹⁷ [45]?

La intemporalidad del arte se acerca más a la contemporaneidad en el caso de Julio Verne, autor que merece atención detenida en los artículos “El mundo de Andersen” [45] y “Julio Verne y el cientificismo romántico” [¿? 5 de abril de 1955]. Los dos autores –Andersen y Verne– nos devuelven al mundo de la infancia pero «cuando el mundo de Julio Verne viene, el mundo de Andersen se va» [45]. Para Risco, Verne era «un romántico de la ciencia, un romántico de la técnica, un romántico de la civilización. Creía en la bondad de esas cosas, en sus beneficiosos efectos, como algo que se cae de su peso, sin asomo de duda» [¿? 5 de abril de 1955]. Y es esa ingenuidad a pesar de estar fundada en la materialidad científica, plasmada en «aquellas hermosas escuerpo a la ilusión» [¿? 5 de abril de 1955] la que redime ante los ojos de Risco esa «epopeya del progreso» que es la obra de Verne.

Al Vicente Risco amante de los clásicos, sobre todo si son de origen asiático y raíces míticas, acompaña en el recuerdo el Vicente Risco lúdico y frívolo de la juventud, que conserva la admiración por un tipo de literatura folletinesca y popular como las “Claudinas”¹⁸ de Colette. Desde la edad proveya en que se encuentra, el autor ourensano contempla con sonriente benevolencia aquella afición de los jóvenes y no tan jóvenes intelectuales de la Galicia de principios del XX: «en nuestros comienzos, muy cerca de los principios del siglo, nos recreábamos con las “Claudinas”, en parte con picardía de estudiantes, en parte con un placer mucho mayor que el entusiasmo» [19]. Y decimos no tan jóvenes también porque «hemos oído decir, y anda escrito en alguna parte, que a nuestro admirado y venerado maestro don Manuel Murguía, el historiador de Galicia, viejo ya, le centelleaban los ojos cuando hablaba de las “Claudinas”» [19]. La condescendencia del autor implícito de “Claudina y las sensaciones” [19] alcanza no sólo a los lectores de principios de siglo sino a la misma autora, una de cuyas frases sirve para

17.- “El canto de los pájaros” es uno de los temas predilectos de V. Risco. “Del canto de los pájaros y el habla de los animales” [60] así lo pone de manifiesto. En este artículo se da cuenta de un trabajo que con este tema acaba de escribir para la Real Academia Gallega y de la coincidencia de esta circunstancia con la audición del “Preludio al gallo mañanero” de Joaquín Rodrigo. Este casual encuentro le hace evocar a Zaratustra (el gallo viene de Irán), al rey Salomón y al escritor sueco Axel Munthe (escritor y también médico), quien parece que tenía especiales dotes para entenderse con los animales. Pero a Risco, lo que más le interesa «-acaso por haber sido los antiguos gallegos excelentes ornitománticos- es llegar a interpretar el canto de los pájaros» [60].

18.- Un año después de la publicación de este artículo (Risco lo escribe cuando la autora acaba de cumplir ochenta años) el periódico *La vanguardia española* informa el 5 de agosto de 1954 de la muerte de Colette cuando ya ésta tiene ochenta y un años. En la misma nota informativa el periódico ofrece una semblanza de la vida y obra de esta escritora francesa por la que nos enteramos de cómo su marido, Henry Ghanitier, firmando con el pseudónimo de “Villy” estas obras escritas por su mujer, se hizo famoso.

encabezar el texto del artículo: «Yo detallaba la montaña con un gusto ceñido, menudo, a veces sutil, de miope y de mujer» [19]. Risco, aun con cierta displicencia masculina, reivindica el estilo de la escritora: «conservo este texto de Colette como clave del arte, que no vacilo en llamar poético de la autora. Arte, desde luego, plenamente femenino, y que, en lo que tiene de perdurable, se compone de sensaciones puras, pero que en esta especialidad iguala a todo lo mejor que conocemos, cuando no lo supera» [19]. Si el escritor ourensano no era mujer, si era miope, y, probablemente por esta miopía común de los dos escritores, Vicente Risco es especialmente afín a la sutileza y el puntillismo artísticos que él pondera en Colette.

De estas veleidades literarias de estudiantes, respaldadas por las de sus maestros, de estos juegos frívolos de lectores participa como ya hemos apuntado el *ethos formal* del escritor. La periodicidad del medio facilita el estilo suelto y la divagación libre propia de un diario de reflexiones en el que Risco encuentra el mejor campo de expresión ensayística, y juega y se divierte. Es el Risco lúdico que asoma en todos los artículos pero con especial transparencia en “Las nubes” [10], “Tipos y nombres” [50] y “Los títulos de los libros” [97].

«Llevamos ya muchos días bajo nubes oscuras, tempestuosas, pastoreadas por un viento ingrato. Las nubes cultivan mi mal humor, y sin embargo yo he escrito lindas cosas sobre las nubes» dice con orgullo de escritor Vicente Risco al comienzo de “Las nubes” [10]. El motivo natural del artículo le permite una excursión sobre el arte y el pensamiento que han generado estas inocentes masas gaseosas, desde pintores como Tiziano, Rubens, El Greco, Giorgione, Leonardo da Vinci y escritores como Aristófanes hasta el Ramón Gómez de la Serna de “Gestos de las nubes” y el Maurice Bedel (médico y escritor) de “Le monde des nuages”. «Muy bien los dos», dice Risco, refiriéndose a estos últimos, «pero me parece que, tanto Maurice Bedel como Ramón Gómez de la Serna, no han hecho más que atenerse al aspecto exterior, a la forma aparente de las nubes, aquella que las hace parecer caballos, góndolas, montañas, delfines, castillo o águilas» [10]. Porque Risco tiende siempre a ir más allá: hacia la esencia de las cosas, hacia la universalización y la fantasía. Estos escritores no han alcanzado la forma interna de las nubes «ni desde arriba ni desde abajo. Puede que hayan esbozado cada uno su “Nefelografía” propia; pero la “Nefelofilia” queda inédita, para quien tenga el valor de acometerla» [10].

“Tipos y nombres” [50] le permite a Risco fantasear sobre la fisonomía de políticos y escritores: el Pandit Nehru, Gandhi, Faulkner, Gide, Apollinaire y Gómez de la Serna. En la exégesis de rostros y cráneos trabajan la imaginación y los conocimientos científicos de Risco precisamente en la dirección universal en la que trabaja la ciencia:

crear tipos a partir de hombres concretos. Se juega con la ciencia, con la visión de miope puntilloso; se juega con la semiótica y la hermenéutica hasta finalizar, una vez más, con una pirueta lúdico-bufonesca en la que el lenguaje es el protagonista: «acerca de la ciencia de los nombres no iba a poner más que un ejemplo: Mr. Scheneiter, en cuyo nombre la “t” da un golpe seco, que nos hace pensar en un sastre que cortase o en un instrumento “tranchant”. Después, hemos visto que Mr. Scheneiter –acaso por efecto de la “t”– no es sastre, pero tiene un buen sastre» [50].

El hartazgo literario, empleado aquel término en el mejor de los sentidos, facilita el juego reflexivo sobre los títulos. Esta es la impresión que nos produce la lectura de “Los títulos de los libros” [97] donde el mismo Risco sostiene que «llega un momento en la vida de un lector impenitente, en el cual divierten y hasta enseñan, instruyen y hasta educan más los catálogos de librería que los libros mismos» [97]. La afirmación nos recuerda el cuento de Cabrera Infante “Listas” (1999), que tiene más de juego y de ensayo que de narración, tal como ocurre en el propio artículo que comentamos. Como en todo juego, hay expresiones cuya validez suscita el consenso del participante-lector: «libros en los cuales lo que más vale es el título», «sí el lector, en lugar de leer el libro se contentase con el título, leído en un catálogo, en un escaparate, y retenido en la memoria, no se expondría a ninguna decepción», «pocas veces los libros nos dan todo lo que nos prometen». Hay también afirmaciones en este artículo orientadas a una historia literaria: «cada época tiene su modo de titular: unas veces se llevan los títulos largos; otras veces los títulos cortos; unas veces los títulos claros y francos; otras veces los títulos enigmáticos». En los años cincuenta se suele titular «con una frase, lo cual incluye, según los casos, lo largo y lo breve, lo claro y lo incomprensible», afirmación que parece variante específica de aquella otra máxima tan apreciada por Risco: “total-as cousas d’iste mundo son asegún”. En todo caso, importa el significado de los títulos por lo que de indicio¹⁹ de época comportan, y, al final del artículo, la visión apocalíptica, tan frecuente en estos artículos, interrumpe el juego y la reflexión: «“Agenesia y fecundidad”, “Aborto, eutanasia y fecundación artificial”. Entonces es que algo sucede, es que sucede algo indeseable que es necesario prevenir... A ver si nos entendemos» [97].

La tendencia a generalizar suele escindirse o sustentarse en oposiciones: “Blanco y rojo” [26], a propósito de la tradición o revolución como características intrínsecas

19.- Es frecuente que el análisis semiótico de textos culturales centrado en los años cincuenta proceda de observaciones propias sobre publicaciones contemporáneas. Es el caso de “Notas del crudo invierno” [5] donde el autor observa la publicación frecuente de traducciones de libros de viajes al Tibet. Risco duda, sin embargo, de que en el mundo del Tibet «hayan penetrado eficazmente los europeos que sobre él escriben, incluso el profesor Tucci. No sé si, en otro tiempo, el casi legendario Csoma de Koros; no sé si, recientemente, Alejandra David Neel». Con respecto a España, Risco ironiza: «En cuanto a España, parece indudable que, al menos, esos libros se leen, puesto que se editan».

del ser humano; “Lo social y lo abstracto” [32]; “Perfección y provisionalidad” [42]; “Acústica y óptica” [66]; “Compromiso y evasión” [52]; “Frivolidad y pedantería” [61]. A veces los conceptos opuestos están dentro del artículo, no en el título, como ocurre con la *tristeza / risa* en “La risa en nuestros días” [25] o con la *faz negra y perversa / clara y angélica* del Romanticismo en “Estilos de desesperación” [43]. Los contrarios favorecen el discurso dialógico y polémico de Risco y ayudan, por otra parte, a apoyar más didácticamente su argumentación, sea a favor de uno, de otro o incluso de ambos contrarios cuando de matizar y conciliar se trata o cuando irónica o lúdicamente el pensamiento circula por la vía de “total-as cousas d’iste mundo son asegún”.

Esta tendencia de Risco a universalizar a partir de hipótesis poéticas o de intuiciones lúdicas o apocalípticas; su reivindicación de lo natural e incluso de lo rústico²⁰; la defensa de la libertad en todas las actividades artísticas y literarias; el componente misterioso²¹ y espiritual de la creación tantas veces asociada al azar, a lo provisional y a lo alado del resultado, y, en fin, la valoración de lo intemporal del producto artístico sobre la cotidianidad de la contingencia editorial tienen una frecuente y dominante orientación teleológica en el discurso de Risco hacia generalizaciones en las que podemos advertir un gran componente de teoría literaria.

Si “Sobre la decadencia del diálogo” [23] sirve al escritor gallego para destacar la tendente monologización de nuestra cultura, “Sobre la anécdota” [24] reflexiona sobre el descenso «desde las alturas del mito a las banalidades de la anécdota», lo que para el autor también «indica una sensible decadencia» [24]. Vicente Risco tiene como corpus mental «el inagotable anecdótico que se puede recoger en Galicia» [24], y el contacto directo y frecuente con este corpus le sirve para elaborar una serie de reflexiones que, en contra de lo que pudiera pensarse, caminan por la vía de la reivindicación de la anécdota. El autor ourensano valora sobre todo el mito, lo maravilloso y lo trágico, pero en ausencia de éstos, estima el humor de la anécdota porque «hay en su fondo humorístico, una nota muy

20.- Ante ciertas expresiones de Eugenio d’Ors que pueden hacer pasar a este autor catalán como defensor de lo artificial frente a lo natural, y ante la necesidad de ser respaldado por su maestro en esta valoración de lo rústico, Vicente Risco sostiene: «es absolutamente imposible seguir pensando así de quien ha escrito “Tocar madera”. En Eugenio d’Ors, muchas veces, una “glosa” equivale a un libro, y ésta es de las más reveladoras. Tocar madera para alejar la “mala pata” es un acto supersticioso, que aquí en Galicia no se usa. Eugenio d’Ors lo empleó irónicamente como símbolo de todo lo contrario, es decir, como símbolo de la apelación a lo sensato, a lo normal, a lo natural, en una palabra. Símbolo de la “vuelta a la realidad”, cuando el espíritu se extravía por los caminos de la especulación» (“En el final del verano” [17]).

21.- Lo misterioso existe en lo humano y a veces es bueno respetar el misterio y no indagar demasiado. Es lo que opina Risco, por ejemplo en “La risa en nuestros días” [25]: «no es saludable que la risa en que se explaya la libertad se convierta en problema. Tendemos hoy a hacernos problema de todas las cosas, pero las hay [sic] que la manía analítica debe respetar».

acusada de comprensión y de piedad, expresiva de una gran aptitud para la convivencia: esa indispensable aceptación del defecto ajeno que es lo contrario de la imposición de un modelo humano elegido arbitrariamente» [24], virtud de la anécdota que el escritor también ejerce performativamente en el discurso de estos artículos. La anécdota tiene pues, como el diálogo, la apertura a la libertad y al respeto del otro con la ventaja añadida de que ayuda al pueblo que la cultiva a la abstención del compromiso con la acción en un momento histórico de liquidación: «las épocas creadoras invitan a la intervención; las épocas de liquidación como la nuestra, convidan a la abstención» [24]. Además, «el valor literario de la anécdota está demostrado, en nuestros días, por la novela, que, acaso desde el Renacimiento, no suele ser más que anécdota, aun –o casi más aún– cuando quiere ser ejemplar o de tesis» [24]. Tales virtudes y el soporte que supone la anécdota para la reflexión filosófica, especialmente en el mundo oriental, son suficientes eximentes para canonizar su modelo narrativo pues aunque «no nos compensa la sobreabundancia de la anécdota de un déficit –si lo hay– en lo maravilloso y en lo trágico [...] es algo que no debe faltar y que, mientras tanto, nos divierte, sin dejar de enseñarnos» [24].

La teoría de Risco sobre la utilización de la anécdota con fines reflexivos y didácticos es ilustrada en “Los huesos de dátil” [7], artículo en que la historia, recogida en las *Mil y una noches*²², permite al autor hacer una exégesis orientada a la filosofía vital: «lo importante es que nosotros, sin saber lo que hacemos, con el acto más insignificante y más inocente, como es tirar el hueso de una fruta, podemos matar al hijo del rey de los “Genios”» [7]. El azar y el mundo oriental –ámbitos frecuentados por Risco– se combinan para facilitar al autor una serie de preguntas acerca de esos acontecimientos de nuestra vida que resultan incomprensibles. Las preguntas dialógicas surten efecto y Vicente Risco se verá obligado a replicar a Tío Prudencio con el artículo “Pequeña respuesta al tío Prudencio [37]. La afirmación de Risco que motiva este diálogo de articulistas es ésta: “en el descuido reside la felicidad” [37]²³. El autor se defiende diciendo que, aunque se ratifica en esa opinión, la moraleja del cuento es otra y así lo ha manifestado en “Los huesos de dátil” [7]: «Sin duda en ese cuento la sabiduría oriental, que Scherezade representa, nos advierte

22.- La anécdota, el cuento o la historia recogida por Risco que él mismo refiere en el artículo, narra cómo un mercader, sentado a la sombra de unos árboles en un descanso de su viaje, va lanzando de un modo distraído y descuidado los huesos de los dátiles que constituyen su refrigerio. Después de lanzar uno de esos huesos, se le presenta un “Djinn” en actitud vengativa pues, según este “genio”, el hueso ha matado a su hijo. El mercader, atónito ante semejante aparición y actitud, sostiene que jamás ha visto al hijo del Djinn. Al final, el mercader se salva –se supone que para que Scherezade, la narradora pueda persuadir al sultán con este *happy ending* de su propia salvación–.

23.- La expresión no está así en el artículo pero la opinión es coincidente: *cfr.* [7]: «llegó a uno de aquellos momentos de delicioso descuido que hacen olvidar todas las cosas».

que si no queremos matar a un príncipe invisible no hemos de vivir descuidados, sino atentos y vigilantes como usted quiere, por lo visto». Felicidad despreocupada y libre, didactismo de la anécdota, dialogía y discusión en vivo tono coloquial, como observamos: el mismo ideario vital, un coherente pensamiento literario y el mismo discurso conversacional, vivo y polémico que observamos en otros artículos.

Amigo de abstracciones, misterios indescifrados, generalizaciones y esencias intemporales, Vicente Risco aprecia en el discurso narrativo especialmente los mitos, los arquetipos, los héroes, sobre todo si tienen que ver con las raíces germánicas u orientales, con la Edad Media o con los orígenes remotos de las culturas humanas. Estas líneas se entrecruzan en varios artículos. Así, en “Para la teoría del héroe” [41], Risco, que propone una clasificación de los héroes contemporáneos del cine vistos tras lentes infantiles –el artista y su novia, los bandidos y los “afavores” (ayudantes)–, afirma: «En uno y otro caso [película policíaca y película del Oeste] suele presentar el artista caracteres de un primitivismo que lo asemeja a los héroes de la edad mítica, máxime cuando opera en plena naturaleza libre. Artista y bandido continúan, en cierto modo, la épica bárbara de los grandes tiempos» [41].

Quizá ningún arte como el ballet para poner en escena el mito –«una representación impura de un acontecer poético que, a nuestro juicio, no ha ocurrido nunca» [47]– pues «acaso el único modo de que dispongamos para realizar el mito en su pureza sea el dárnoslo como espectáculo» (“El mito en acción” [47]). La contemplación del Ballet de Francia, «que trajo a la Zarzuela el Patronato de Educación Popular del ministerio de Información y Turismo» despierta en el articulista estas y otras ideas que nos llevan al Risco del arcano y del misterio en el arte: «poseionadas [sic] del mito que representaban, los bailarines trocaban, por un momento, subjetivamente, su ser, y conseguían así expresar artísticamente lo que en el ballet significaban». La imagen mítica no se hace esperar: «algo así debía ocurrir a los antiguos iniciados en los misterios, y ocurre hoy a las ejecutantes exóticas de danzas mágicas y místicas. En ellos se realiza el mito metafísicamente» [47]. Mito, ritos iniciáticos y mágicos, son, como vemos, derivaciones últimas que frecuentan el pensamiento de Risco tras cualquier acontecimiento cultural.

Mito, misterio y magia, aficiones ya viejas de Vicente Risco, le hacen hablar en estos artículos de otros héroes (“El «hombre de las nieves»” [35], “Las arpias” [8], y “Las cuatro fiestas del diablo” [14]). El autor de *Satanás. Historia del diablo* (1947), versado en variados personajes del margen más oculto y tenebroso de la humanidad aprovecha cualquier ocasión para sacar a la luz de la imprenta, también en estos artículos, «hombres salvajes» [35], arpias («el mito que nos interesa es el

de las Arpias arrebatando los manjares de la mesa del rey»²⁴) [8], «lycántropos», «diablos femeninos –Lilith o Frau Holle–» [14]. Recogiendo estos y otros “héroes” del acervo mítico y legendario de los pueblos, bien podría aplicarse al autor gallego la acusación de Mefistófeles «cuando dice del hombre que “in jeden Loch begräbt er seine Nase...”» [35], acusación que el mismo Risco, inspirándose en Nietzsche, aplica al hombre occidental, que mete la nariz, toca y profana todo.

Hablamos en un sentido intelectual, naturalmente, pues no debemos olvidar que Vicente Risco tuvo en su vida –y lo demostró con su amplio y variado bagaje cultural– la aspiración de saber de todo: «yo hubiera querido [...] ser el hombre que más supiera en España, por lo menos, y no haber escrito una palabra de ninguna materia científica, literaria, artística ni técnica» como Lastanosa, el amigo de Gracián (“Saber de todo” [72]). Un saber enciclopédico se nos antoja el de Vicente Risco no expuesto en ninguna enciclopedia, porque para Risco en estos tiempos todo conocimiento es provisional y no unánime (“Enciclopedias y diccionarios” [58]).

A pesar de esta voracidad por los más variados conocimientos, el articulista gallego de *Informaciones* es también por naturaleza reflexivo, particularmente en el sentido “reflejo” del término. Una y otra vez vuelve sobre sus propias teorías para matizarlas y sedimentarlas, consciente quizá de que «todo pasa y todo queda» (“Que todo pasa y todo queda” [82]; “Pasar de moda” [68]) y de que un modo de asegurar la pervivencia de sus ideas es apuntalarlas con nuevos argumentos.

En fin, su visión del futuro es profética no sólo en lo que concierne a cuestiones históricas y sociales sino también artísticas. “La vocación de nuestro siglo para la violencia” [70] así lo pone de manifiesto: «Se exige la violencia psíquica y espiritual, que, para satisfacer plenamente, ha de alcanzar los linderos de la patología o de la temeridad mental» [70]. A este respecto, Risco cree «que se ha perdido el gusto, o acaso la sensibilidad, o más aún, la capacidad para percibir el matiz, la delicadeza [...]» [70]. La visión futura se tiñe de nostalgia y utopía: «Se piden platos fuertes, como para un paladar y un estómago que no distinguen, y se menosprecian las sutilezas sólo accesibles a un gusto y a un arte demasiado sabio, a una sensibilidad hiperculta» [70]. Incluso la utopía se transforma en el siglo XX: «la Utopía ya no es una isla no descubierta en los mares de la tierra; es un planeta en las lejanías del espacio. Puede seguir siendo [...] un modelo ejemplar de perfección social; pero sobre todo lo es de perfección científica» (“Los paraísos de nuestro siglo” [89]).

24.- Según la versión del mito recogida por el canto XXXIII del *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto y que tiene también en cuenta Risco, las arpias, seres mitológicos que arrebatan la comida a sus perseguidos y dejan la mesa de sus víctimas contaminada con sus excrementos, constituyen uno de los castigos que recibe Senapo, rey de un país de África, por cometer la osadía de intentar asaltar el Paraíso.

Por lo que hasta aquí hemos dicho, no parece Vicente Risco un crítico periodístico común. Si recurrimos a los cuatro tipos de críticos que examina T. S. Eliot (1961, 1967: 9-30), Risco no parece responder plenamente al perfil que ofrece Sainte-Beuve como *crítico profesional*. Es fiel a los medios periodísticos, pero no es un crítico público de oficio, al menos en el sentido pleno, pues su presencia es irregular y posiblemente supeditada a necesidades dialógicas y económicas. Tampoco representa al *crítico “con fervor”*, reacio a descalificar y propenso a la *laudatio*. Vicente Risco ejerce con libertad su crítica; califica y descalifica cuando le parece apropiado hacerlo y, sobre todo, como hemos visto, incita a la reflexión y a la controversia. No es Vicente Risco tampoco un *crítico académico y teórico*. Su erudición es amplia pero no está mediatizada por el rigor del académico. Erudito sí; culto, sobre todo; teórico por tendencia natural, pero no sujeto a método. En fin, aunque no en el sentido estricto del término, Risco está más próximo al *crítico poeta*. Si entendemos poesía en sentido amplio y el ensayo como una forma de poesía, Risco está próximo a esta vía exegética. Su labor crítica es ciertamente en este sentido una *recreación* como sosteníamos al principio y apuntábamos en el anterior trabajo (2009). En la senda casi deconstruccionista de Roland Barthes, lo que devela su crítica como lo que devela la crítica en general «no puede ser un significado (porque ese significado retrocede sin cesar hasta el vacío del sujeto), sino solamente cadenas de símbolos, homología de relaciones» ya que «el “sentido” que da pleno derecho a la obra no es finalmente sino una nueva eflorescencia de los símbolos que constituyen la obra» (Barthes, 1966, 2005: 74). Ya vimos además que Risco no aborda directamente la traducción de una obra; prefiere sobrevolar el entorno de la obra, sobrevolar la literatura y el arte en general, en relación con la cultura de su tiempo. Recrea para el lector el ámbito literario del que parte con pensamientos propios; recrea, recreándose a sí mismo en nuevas y propias eflorescencias de símbolos.

La libertad con que Vicente Risco ejerce su oficio de crítico en *Informaciones* se resiste a cualquier intento de clasificación que podamos aplicarle. Es cierto que el perfil dialógico que aquí destacamos en su discurso periodístico parece afin, al menos nominalmente, a la etiqueta de “crítica dialógica” con que Todorov designa un tipo de crítica no dogmática ni inmanentista que no habla «acerca de las obras, sino a las obras o, más bien, con las obras» (Todorov, 1984, 1991: 175). Pero no podemos aplicar la expresión de Todorov a la crítica de Risco en el sentido en que el intelectual francés la emplea. Risco “habla” con las obras y con los autores, por supuesto, en una operación previa, pero en los artículos habla sobre todo con los lectores a propósito no sólo de obras sino de cualquier actividad literaria o artística que sea para él un signo de su tiempo. Y habla con los lectores implícitos de sus artículos demandando

implícitamente su opinión no para lograr con ellos un consenso sino un disentimiento heurístico en el que afianzar su propio ideario²⁵.

Gracias a la actividad crítica siempre tendente a una teoría pluricultural y pluriartística, humanística en el más amplio sentido del término, gracias a su *ethos* de articulista fundado en una sólida trayectoria como lector y como escritor, Vicente Risco es un inexcusable reflejo periodístico que nos devuelve con privilegiada lente algunos de los más destacables acontecimientos literarios de mediados del siglo XX. Y decimos inexcusable, porque, como sostiene Michel Zink, «la littérature secondaire est comme l'ombre projetée par la littérature primaire: que celle-ci disparaisse, elle disparaît aussi» pero «l'ombre, qui n'existe pas sans l'objet, lui confère en retour sa réalité» (Zink, 2002: 11). Quizá que por obvio esto se olvide fácilmente. El Risco que nosotros conocemos no existiría sin aquella literatura primaria, pero ésta, rescatada por el intelectual gallego, existe ahora gracias a la conversación hermenéutica que mantuvo desde, con y a propósito de la cultura de su tiempo y gracias a la conversación que mantuvo y mantiene con los lectores de *Informaciones* de todos los tiempos desde la década de los cincuenta.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail Mijáilovich (1982): "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México, Siglo XXI, pp. 248-293.
- BARTHES, Roland (1966) : *Critique et vérité*. París, Seuil. Traducción de José Blanco, *Crítica y verdad*. Madrid, Siglo XXI, 2005.
- (1980): *La chambre Claire. Note sur le photographie*. París, Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1999): "Listas", en *Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*. Madrid, Alfaguara.
- CROCE, Benedetto (1902): "La intuición y el arte", en *Estética como ciencia de la expresión y Lingüística General. Teoría e Historia de la Estética*. 2ª edición corregida y aumentada conforme a la 5ª edición italiana. Versión de Angel

25.- De las actividades literarias reseñadas por Vicente Risco no se excluye tampoco la pedagógica. En "El Ramayana y el alma heroica" [22], el articulista afirma en tono coloquial y polémico: «Que el "Ramayana" es un "poema heroico", lo saben todos los alumnos de Bachillerato». Pues no, Sr. D. Vicente Risco. Eso era en los años cincuenta, en los sesenta y quizá en los setenta. Los alumnos de Bachillerato del sistema educativo español de las tres décadas siguientes ya no saben que el *Ramayana* es un poema heroico. Confiaba usted en aquel sistema pues la vía profética que aplicó a otros ámbitos no alcanzó a este de la educación institucional.

- Vegue y Goldoni. Prólogo de Miguel de Unamuno. Madrid, Francisco Beltrán, 1926, pp. 59-66.
- ELIOT, Thomas Stearns (1961): "Crítica al crítico", en *Crítica al crítico y otros escritos*. Traducción de Manuel Rivas Corral. Madrid, Alianza, 1967, pp. 9-30.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990): "Polysystem Theory", *Poetics Today*, 11, 1, pp. 7-94.
- (1999): "Factores y dependencias en la Cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas". Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor, en AA. VV., *Teoría de los Polisistemas*. Madrid, Arco, pp. 23-52.
- GADAMER, Hans-Georg (1960): *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme, 1977.
- (1971): "La incapacidad para el diálogo", en *Verdad y método II*. Traducción de Manuel Olasagasti. Salamanca, Sígueme, 1992, pp. 203-210.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1959): *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Washington D. C., Trustees of the National Gallery of Art. Traducción de Gabriel Ferrater, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Debate, 1997.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio (1954): "Duelo en las Letras francesas", en *La vanguardia española*, 5 de agosto de 1954.
- ONG, Walter (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londres, Methuen. Traducción española de Angélica Sherp, *Oralidad y escritura. Tecnología de la palabra*. México, F. C. E., 1987.
- RODRÍGUEZ FONTELA, M^a Ángeles (2004): "Fundamentos de tipología discursiva", en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo, Xerais, pp. 207-263.
- (2009): "Literatura y Humanismo. Autorretrato periodístico de Vicente Risco: Diario *Informaciones* de Madrid" en Túa Blesa et al. (eds.), *Pensamiento literario español del siglo XX*, 3. Zaragoza, Trópica, Anexos de Tropelias, pp. 147-168.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Olivia (2001): *Estética e teoría da cultura en Vicente Risco*. Vigo: Galaxia.
- SCHMIDT, Siegfried J. (1978): "La comunicación literaria", en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 195-212.

- SCHMIDT, Siegfried J. (1980): *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Band 1. Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*. Braunschweig, Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH. Versión española de Francisco Chico Rico, *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura. El ámbito de actuación social LITERATURA*. Madrid, Taurus, 1990.
- TODOROV, Tzvetan (1984): *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*. Paris, Seuil. Traducción de José Sánchez Lecuna, *Crítica de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1991.
- VILLANUEVA, Dario (2004): "O estatuto actual da crítica literaria", en Arturo Casas (coord.), *Elementos de crítica literaria*. Vigo, Xerais, pp. 17-38.
- ZINK, Michel (2002): "Sommes-nous lisibles? Fallait-il en faire un colloque?", en Michel Zink (ed.), *L'Oeuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire?* París, Éditions de Fallois, pp. 11-18.

Relación de artículos de Vicente Risco publicados en el diario *Informaciones de Madrid* y mencionados en este trabajo:

- (Mantenemos entre corchetes el número del artículo que figura en el "Índice" manuscrito de Risco, procedimiento por el que hemos citado en el texto.)
- "Una visita a Teixeira de Pascoaes" [1]: 21 de enero de 1953.
 - "Palabras epidémicas" [4]: 20 de enero de 1954. Fecha manuscrita en "Índice" de V. Risco.
 - "Notas del crudo invierno" [5]: 26 de enero de 1954. Fecha manuscrita en "Índice" de V. Risco.
 - "Los huesos de dátil" [7]: 25 de mayo de 1954. Fecha manuscrita en "Índice" de V. Risco.
 - "Las arpías" [8]: En el catálogo de Risco sólo se conserva la segunda hoja. No figura fecha en la copia en microfilm de la Biblioteca Nacional. Pendiente de comprobación.
 - "Las nubes" [10]: 21 de junio de 1954. Fecha manuscrita en "Índice" de V. Risco.
 - "Relectura del «Ulysses»" [11]: 26 de julio de 1954. Fecha manuscrita en "Índice" de V. Risco.
 - "Las cuatro fiestas del diablo" [14]: 25 de octubre de 1954.

- "Claudina y las sensaciones" [19]: No figura la fecha ni en el "Índice" de V. Risco ni en la copia en microfilm de la Biblioteca Nacional. Pendiente de comprobación.
- "En el final del verano" [17]: No figura la fecha ni en el "Índice" de V. Risco ni en la copia en microfilm de la Biblioteca Nacional. Pendiente de comprobación.
- "Sobre el idioma inglés" [20]: 13 de marzo de 1953.
- "El Ramayana y el alma heroica" [22]: 17 de abril de 1953.
- "Sobre la decadencia del diálogo" [23]: 14 de mayo de 1953.
- "Sobre la anécdota" [24]: 12 de junio de 1953.
- "La risa en nuestros días" [25]: 7 de abril de 1953.
- "Blanco y rojo" [26]: 15 de julio de 1953.
- "Lo social y lo abstracto" [32]: 21 de octubre de 1953.
- "Divagación surrealista" [33]: 29 de octubre de 1953.
- "El «hombre de las nieves»" [35]: 25 de noviembre de 1953.
- "Pequeña respuesta al tío Prudencio" [37]: 12 de junio de 1954.
- "Para la teoría del héroe" [41]: 8 de enero de 1955.
- "Perfección y provisionalidad" [42]: 21 de enero de 1955.
- "Estilos de desesperación" [43]: 17 de febrero de 1955.
- "El mundo de Andersen" [45]: 21 de abril de 1955.
- "El mito en acción" [47]: 27 de mayo de 1955.
- "Tipos y nombres" [50]: 17 de marzo de 1955.
- "Androcles y el león" [51]: 22 de febrero de 1955.
- "Compromiso y evasión" [52]: 18 de julio de 1955.
- "El «mensajes»" [54]: 9 de agosto de 1955.
- "Julio Verne y el cientificismo romántico" [¿?]: No figura en el Índice de Risco. 5 de abril de 1955.
- "Las estatuas y los fantasmas" [57 y 92]: 14 de octubre de 1955.
- "Enciclopedias y diccionarios" [58]: 26 de noviembre de 1955.

- “Del canto de los pájaros y el habla de los animales” [60]: No figura la fecha ni en el “Índice” de V. Risco ni en la copia en microfilm de la Biblioteca Nacional. Pendiente de comprobación.
- “Frivolidad y pedantería” [61]: 27 de enero de 1956.
- “Del tacto, la filosofía y el arte” [65]: 24 de febrero de 1956.
- “Acústica y óptica” [66]: 27 de febrero de 1956.
- “Pasar de moda” [68]: 14 de abril de 1956.
- “La vocación de nuestro siglo para la violencia” [70]: 15 de mayo de 1956.
- “Saber de todo” [72]: 18 de junio de 1956.
- “Murió Papini” [76]: 11 de julio de 1956.
- “Cosas sobre la inspiración” [80]: 8 de octubre de 1956.
- “Que todo pasa y todo queda” [82]: 1 de septiembre de 1956.
- “Cosas sobre la inspiración” [80]: 8 de octubre de 1956.
- “Que todo pasa y todo queda” [82]: 1 de septiembre de 1956.
- “Los paraísos de nuestro siglo” [89]: 19 de noviembre de 1956.
- “Entre las redes del azar” [95]: 15 de junio de 1956.
- “Los títulos de los libros” [97]: No figura la fecha ni en el “Índice” de V. Risco ni en la copia en microfilm de la Biblioteca Nacional. Pendiente de comprobación.

LA PALABRA CON TEMBLOR DE MARÍA ZAMBRANO

Alfredo Saldaña
Universidad de Zaragoza

Quizás podría afirmarse que la gran metáfora, el “mito personal” que alienta de principio a fin la obra de María Zambrano (1904-1991) se halla en el incansable esfuerzo por encontrar una mirada y una palabra que sean capaces de descifrar los paisajes atemporales del pensamiento; si toda mirada y toda palabra tratan de cerrar esa herida ocasionada por el paso del tiempo, si responden a «ese desgajamiento del alma» (Zambrano, 1992: 37) que es la conciencia (y la conciencia emerge siempre con la actitud de cuestionar), si ponen en juego los valores de una subjetividad e introducen un corte donde parecía no haberlo, si suponen una delimitación de la realidad, ¿qué mirada y qué palabra serán esas que respondan a sus propias perspectivas, a sus propios latidos, que den cuenta únicamente de sus más íntimos sentidos? Al hilo de una exploración metafísica de cuño experimental –y como resultado de la confluencia de un saber vital, una filosofía, una literatura y una antropología teñida de una acusada y singular espiritualidad–, esa mirada –entendida como afán de conocimiento– y esa palabra –manifestación de ese mismo deseo de saber– tendrán que contener la profundidad del pensamiento filosófico y la plasticidad y la belleza de la imaginación poética, deberán ser lo suficientemente fuertes para resistir el vendaval lógico-discursivo del racionalismo, doblándose sin reblar, como el junco se dobla sin partirse ante los empujones del viento.