

The next chapter seems to be wholly devoted to the spread of foreign scientific and religious knowledge. In fact more of the former kind than of the latter when China and India and Bagdad are involved, although a passing reference is made to Indian medical science through centuries. All in all, the facts and events describe seem to show almost no concern with linguistic relations but with widely cultural ones. Toledo is mention here as the hub of western culture in medieval times. Tarazona seems to have shared some of the Toledo's flourishing role but it deserves here no space at all. Lastly the Nordic countries have an unfair, too brief a treatment since those languages have seen the creation of a host of fine writers. In sum, a sketchy disappointing account of historical facts that can be read in a general encyclopaedia.

The attractive title of the next chapter is conceived of as the essay of a single writer, since the first part it is well structured and unfolded. It harks back again to medieval times when the Church wielded power and the writer had to struggle against censorship in many parts of the world. A few puzzling pages are written about Italians in connection with communism and the Soviet Union, and a badly needed chapter on women translators is quite sketchily dealt with here. The briefness of this is, needless to say, also disappointing since so much has been written lately about this particular topic.

Chapter six on "The spread of religions" strike a repetitive note since sacred texts have been already devoted so many pages through the volume, from early Christianity to Buddhism. St. Jerome has been profusely discussed while the Koran, like the Bible, is lurking behind almost every page of a history of translation viewed from the cultural perspective. A conventional account of translation through history must face quite straightforwardly the transmission of cultural values, since that willy-nilly is the primary purpose of translation. So some repetition of concepts is unavoidable here too, although the central idea in these pages is to establish a contrast with the previous chapter by singling out cultural phenomena that are of political nature rather than religious. To meet this purpose there is a highly interesting chapter at the end of the book, which is most recommendable for the students of translation and literature.

The next is based on linguistic facts, at last. "The writing of dictionaries" is a highly technical matter that has to be carefully explained to the students. However, this is perhaps the most disappointing section for me, since it can easily fall short of any attentive readers' expectations. In fact this is a fertile topic that deserves some deeper treatment by a team of lexicographers. Done by a single person, regrettably he has left out over ninety percent of the relevant data of current knowledge about that topic, an issue worthy at that stage to be actually pursued in a satisfactory manner.

Neither is the last chapter satisfactory on any counts, in spite of charming descriptions of events that have to do with interpretation. No doubt an actual, acceptable history of oral interpretation is yet to be written, rather than the usual, scattered, unsystematic data that look like mere anecdotes casually told by a grandfather beside the fireplace. More rigorous facts must be obtained from serious research on most topics touched by this interesting and yet superficial book on many counts. Our students of foreign languages should read it attentively, firstly because many of the historical events mentioned should sound already familiar to them and secondly because many cross references are worth going into with a broader, more critical view. [VICENTE LÓPEZ FOLGADO]

GARCÍA, E., *Escribir un poema*, Madrid: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2000, 270 págs.

Sin menoscabo de episodios localizados y de las tentaciones que a todos pueden asaltarnos, dos han sido los grandes períodos o corrientes estéticas que han consagrado la idea de "genio" y la han colocado en el eje de toda la creación artística. Primero, el romanticismo, como reacción al neoclasicismo ilustrado —o inevitable desarrollo del mismo—, y, con posterioridad, las vanguardias surgidas del seno mismo del modernismo —en una denominación más amplia que la que éste término abarca en la tradición hispánica— plantearon un modelo de creación basado ineludiblemente en la inspiración, concretada en una suerte de arrebató con la consecuencia del descontrol y la incontinencia como rasgos distintivos de la obra artística. A ambos lados de la historia de estos modelos se encuentra un discurso de raíces y propuestas inversas. La poética clasicista codificada a partir de Horacio estableció como componentes inexcusables de la práctica artística la *natura*, el *ars* y el *studium*, esto es, la inclinación natural más o menos favorecida por la musa, el conocimiento y seguimiento de las normas y, por último, la práctica constante, la imitación de los textos ajenos y la lima continua de los propios. Superada la efervescencia sentimental romántica y sus secuelas, poetas y pensadores se plantean la posibilidad de introducir un principio de objetividad; entre la despersonalización (Ortega hablará de deshumanización) y el espanto ante un mundo cosificado y alienante, el texto avanza en la afirmación de su naturaleza de objeto, en una autonomía que, en vez de representarlo como espejo o como lámpara, subraya su naturaleza de producto (de arte-facto) al tiempo que productor de sentido. Más allá de coincidencias de orden formal, como el subrayado "sesgo clásico" de la tendencia dominante en la poesía de finales de milenio, es en esta vía en la que coinciden la poética clásica y la resultante de los últimos giros de tuerca de la modernidad, la vía en la que es posible situar un libro como el presente, surgido de la premisa de que es posible enseñar a escribir un poema.

La consideración no es baladí, y una convicción semejante puede servir de línea de demarcación entre dos concepciones distintas del hecho poético y entre las estéticas resultantes. Existe una marcada coherencia que vincula una determinada práctica poética y las marcas que adopta para su expresión. Así, cuando se habla de la coloquialidad como uno de los rasgos dominantes en una gran parte de la poesía actual podemos ver en esta indiscutible marca epocal algo más que un simple registro estilístico o la ausencia del mismo. Se trata, de forma más radical, de una particular actitud ante el poema y la comunicación que éste puede establecer, una posición surgida de la propia autoconcepción del poeta y su voluntad de búsqueda o construcción de un lector, lo que le lleva a situar el poema en el campo de éste, en aquel dominio en el que los objetos verbales y los sentimientos que evocan pueden ser compartidos. Entender la poesía como una práctica compartida significa renunciar a la concepción del poeta como un ser ajeno y singular, ya sea como *vates* inspirado, ya sea como genio irreducible a norma. Y significa al mismo tiempo que el lenguaje con que éste trabaja tampoco posee los rasgos adánicos e indescifrables de lo original, sino que es un lenguaje accesible, por basarse en unas convenciones reconocibles y reconocidas. Por ello, ni la expresión, ni el lenguaje, ni los objetos resultantes surgen de modo espontáneo y natural, sino que, a partir de la disposición y la experiencia individuales, se tallan con esfuerzo siguiendo unos procesos objetivables y, por ello, susceptibles de ser transmitidos, del mismo modo que puede ser compartido el producto verbal que llamamos poema.

No es casual que las primeras reflexiones en la poesía moderna sobre la posibilidad de analizar y compartir los mecanismos de composición de un poema aparezcan de la pluma de autores señeros en una línea estética denominada "de la experiencia" y en la que confluyen muchos de los rasgos y postulados señalados en los párrafos precedentes. Valga

citar, como hace Eduardo García, los precedentes de Stephen Spender ("The making of a poem", 1946) y Melville Crane (*Making a poem*, 1953), por no extender la nómina a Gil de Biedma con su obra ensayística e, igualmente importante en este sentido, su *Diario*, entre el *Historial de un libro* de Cernuda o el *Diario de "Metropolitano"*, de Barral, por completar el puente que conduce, por ejemplo, a Luis García Montero (*Confesiones poéticas, Aguas territoriales...*) o Felipe Benítez Reyes.

La autoconciencia y su formalización en un nuevo texto son algunas de las bases de la práctica de taller literario que Eduardo García, con lúcida sensatez, recomienda continuamente como clave de todo avance en la construcción de un texto sobre la geografía desconocida de la página en blanco.

En este punto se planteaba uno de los grandes riesgos de una empresa como la de poner por escrito lo que pudiera tomarse como "recetas para hacer poemas con facilidad". Y es que, al presentar el libro como la textualización no interactiva de un taller de escritura poética, éste podía haberse convertido en un manual con sus dosis de academicismo, recetario y pretensiones de ortodoxia. La solución viene de manos, justamente, de las diferencias que separan a la actitud moderna de la poética clásica o, más aún, clasicista, pues donde ésta acentuaba el valor de las normas y el papel indiscutible de los modelos, cuidadosamente jerarquizados, la poética contemporánea —y este libro es una buena muestra de ello— reivindica el peso del esfuerzo y el trabajo individual, así como la multiplicidad de fuentes y dechados en los que éstos pueden alimentarse, para componer con materiales de procedencia ajena un resultado liberado de corsés y cercano al ideal de naturalidad tantas veces reivindicado y en tan pocas ocasiones logrado. De ahí que, aunque el punto de arranque de proyectos de esta naturaleza se sitúe en un específico y concreto ámbito estético, los resultados derivados de su puesta en práctica, es decir, la enseñanza que de ellos pueda adquirir un joven poeta, no sean necesariamente previsibles, pues las recomendaciones para que el camino individual de la escritura no pierda su norte no conducen casi nunca a un destino similar.

De ahí también que se resuelva a partir de esta actitud, con uno de los elementos más valiosos del libro, otro problema fundamental en un reto como el presente: el de definir con acierto el tono, es decir, la forma en que el autor puede comunicarse con el lector sorteando con igual eficacia el hermetismo, la pedertería o la banalidad, difuminándose detrás de sus palabras, pero sin dejar a éstas convertidas en una simple fórmula de engañosa objetividad, confundida con frialdad. La clave para sortear estos escollos es tan sencilla y al mismo tiempo tan difícil como reproducir la propia experiencia, o, dicho en otras palabras —las de una reconocible estética—, objetivar una experiencia que pueda ser al mismo tiempo la del escritor, la del personaje que la encarna y la del lector que lo sigue. En este caso la experiencia podía ser la del poeta Eduardo García por su validez intrínseca, pero el autor de *Escribir un poema* no pretende confesar toda su experiencia, convertirla en objeto central del texto; en su lugar, prefiere tomar de esta experiencia real e individual lo que en ella hay del reconocimiento obtenido y sustentar en este hecho indiscutible la necesaria autoridad requerida en todo proceso de enseñanza y aprendizaje, y, a continuación, operar un proceso de estilización, bajo un tono de amistosa confidencialidad y de eficaz uso del "tú", para re-construir una experiencia que el joven lector puede entender como posible para él, al margen de arcanos o misterios de iniciados.

Desde la elección del lugar y la disposición de los útiles de escritura, Eduardo García va construyendo con estas bases implícitas un relato, entre confesional y didáctico, cruzado de textos ajenos, de agudas y clarificadoras notas de lectura y, como de paso, observaciones y consejos que pueden ser de utilidad para cualquier aprendiz de poeta, no

tanto para seguirlos al pie de la letra (ninguna referencia en este caso a Gil de Biedma) como para guiarle en la búsqueda de su propio camino. En ambos sentidos juega un papel fundamental la retórica, la cual, junto con el tratamiento del énfasis, constituye una preocupación mayor del autor en lo referente a la escritura misma del texto. La retórica no sólo permite plantear un orden narrativo (*inventio, dispositio, elocutio*) para el libro; también se plantea como un arsenal expresivo que no se impone como coacción, sino que se presenta como virtualidad, como repertorio de posibilidades que enriquecen al escritor, en lugar de empobrecerlo como pretendían los defensores de la teoría del genio. La diversidad se refuerza también mediante la amplia relación de autores a los que se cita y, sobre todo, de los que se incluye algún poema con un comentario pertinente, una nómina que no puede ser acusada de exclusivismos o prejuicios de escuela, al margen de una lógica hegemonía de los poetas del siglo XX, sólo rota por una excepción justificable, la de Góngora; junto a él, Ezra Pound, Eliot, Gil de Biedma, Brines, Benítez Reyes, Pavese, Rilke, Valery, Goethe y Baudelaire (semi-excepciones valiosas), Gottfried Benn, Ángel González, Gironde, Alexandre, Juan Ramón, Pablo García Casado, Wallace Stevens, Lorca, Félix Grande, Miguel Hernández, Rosales, Salinas, García Montero o Neruda forman una constelación de poetas mayores en los que, individualmente o en conjunto, quien quiera iniciarse en poesía puede encontrar un completo catálogo de figuras y recursos, de procedimientos y técnicas para la composición de un texto. Pero son algo más, y de ahí su extensa relación. Son una apelación a la diversidad de lecturas o, de forma más sencilla, a la necesidad de la insustituible lectura como cimiento de cualquier poema.

Nueva negación del adanismo, pero igualmente alejada del viejo precepto de la imitación, la lectura es la base de la formación del escritor, pues, siguiendo lo apuntado, el diálogo con otros textos permite la necesaria objetivación, tanto de los sentimientos como de la expresión verbal; la atención a las técnicas de otros autores permite adquirirlas y desarrollarlas hasta hacerlas propias; el análisis de los textos ajenos forja la capacidad de autocrítica y de distanciamiento respecto a la escritura personal, para apreciarla con más rigor; finalmente, leer los poemas de otros implica incorporar a la experiencia del poeta la conciencia del lector, ayudándole a salvar las tentaciones de alienante ensimismamiento.

En un nuevo rasgo de coherencia, el libro se construye sobre la base del diálogo y se abre a él: diálogo con el lector, con los propios textos, pero también con los textos de una tradición; y todo ello sin perder de vista que una de las claves imprescindibles del verdadero diálogo es la posibilidad de alternar los papeles entre los interlocutores, pasar de hablante a oyente y viceversa, pues sólo escuchando las voces que nos acompañan es posible forjar una modulación que, sin dejar de ser personal, resulte válida para los demás. De esta manera, y he aquí una razón final de la validez del texto de Eduardo García para quienes gustan de la poesía sin tentaciones de multiplicar el número de los textos existentes, *Escribir un poema* es también y antes que nada una apreciable guía sobre "cómo leer un poema", título, por cierto, de un valioso y útil "manual" de Rosa Navarro Durán (Barcelona, Ariel, 1998), que hace *pendant* con la obra que nos ocupa para recordarnos que la comunicación poética es una moneda con dos caras, que se complementan y se exigen mutuamente. Sin duda, una de las lecciones básicas, entre muchas otras, que nos deja este texto de textos. [PEDRO RUIZ PÉREZ].

GIRÓN BLANC, Luis F. (Coord.), *Exégesis rabínica: lengua y literatura*, Madrid: Servicio de Publicaciones ("Cuadernos de *Thu*, nº 3), 2000, 197 págs.

El "Instituto Universitario de Ciencias de las Religiones" sigue con la buena costumbre de editar las ponencias de los Seminarios Internacionales Complutenses que en el seno de