# Sección bibliográfica

## HEROISMO, FATALIDAD E HISTORIA: TRES LECTURAS EN UNAMUNO

La bibliografía sobre don Miguel de Unamuno es cada día más compleja y voluminosa. Una minuciosa compilación, seguida de breves comentarios, implicaría ya gruesos volúmenes, que doblados en sus posibles cruces de anotaciones, referencias y anotaciones a estas referencias, se multiplicarían con ansiedad borgiana: formarían un dédalo unamuniano. Pronto sería preciso encasillar tal variedad de estudios en enciclopedias más manejables, y a la mano, ordenadas por años, temas y tratados. Se hablaría entonces de una «enciclopedia unamuniana» (los cancelados *Cuadernos de la cátedra Miguel de Unamuno* serían su fase previa), de una «enciclopedia cervantina» (la reciente *Suma cervantina,* un asomo), de otra «galdosiana» (los *Anales,* un adelanto), que facilitarían el trabajo al novel investigador. Pondrían orden, al menos, a la presente maraña de bibliografías y de «bibliografías sobre bibliografías» que empiezan a poblar el ámbito de los estudios literarios.

Porque Unamuno es hoy por hoy uno de los escritores españoles del siglo XX (a la par con García Lorca; a la zaga Valle-Inclán y Pío Baroja) que más atención acapara de *scholars* y ensimismados hispanistas. Sólo en 1974 recibió la atención de 27 estudios (García Lorca, 42; Valle-Inclán, 30; Baroja, 23). De 55 en 1973, de los cuales 11 establecían relaciones comparadas: Bergson-Unamuno, Unamuno-Mazzoni, Pirandello-Unamuno, Borges-Unamuno, Fray Luis de León-Unamuno, etc. En el mismo año (triunfal para don Miguel), Valle-Inclán es objeto de 17 estudios (cinco establecían nexos comparativos); García Lorca, de 27; Baroja, de 21. Buen año 1972 para don Miguel (27 estudios, tres de carácter comparativo), pero aún mejor el 1971. Es objeto de 36 estudios, disminuyendo en 1969 (25), pero presentando un nuevo pico en 1968: 46 estudios (cinco de carácter comparado), obteniendo un promedio de 40 ensayos anuales en el decenio 1964-1974 (*MLA International Bibliography,* 1964-1974).

Se diría que leyenda y mito ayudó a encumbrar a García Lorca; que la mueca desgarrada, el gesto y la estrafalaria figura quevedesca de Valle-Inclán captaron la dramática, simbólica y real de una España goyesca, siempre presente; que la sinceridad y el desparpajo—con todo un mundo de inhibiciones y frustraciones a cuestas—es el atractivo clave de los personajes de Baroja, hechos de tiempo y dinamismo. Pero don Miguel es más rico, más complejo y universal. De «gigante de su generación» lo califica Donal L. Shaw en su magnífico trabajo *The Generation of 1898 in Spain* (London, 1975); de «héroe intelectual», Manuel Durán en su prólogo al libro de Victor Ouimette, si bien exagerando los términos comparados: *Walt Whitman* o *Mark Twain.*

La fuerza magnética que aún ejerce Unamuno sobre sus lectores (fascinó a mis estudiantes de la Universidad de Columbia) radica precisamente, creemos, en esa conjunción bipolar que se establece entre su *persona,* académica, sagaz, y el hombre que la historia; entre su actitud fársica, a veces teatral, siempre exhibicionista («es preciso distinguirse», apunta en su ensayo *La dignidad humana),* y su tremendo mundo interior abierto de par en par, en lucha desgarrada y a dos voces: la del yo filósofo, romántico y contemplativo, y la del *alter ego,* desesperado *homo* trágico *(nihil alienum in me puto,* diría) carnal, en lucha ciega, diabólica, por romper su atenazante mortalidad y aferrarse a la frágil navecilla de sus huesos. Y la representación de esta *dramatis personae* tiene un complejo fondo escénico poblado de sombras (dudas y contradicciones) y vigorosas luces; una ciega ansiedad de crearse e influir en el mejor sentido nietzscheano del «vitalizarse», de suprimir la temporalidad y hacerse eterna presencia en el presente.

Tres libros hoy sobre Unamuno en mi mesa, todos ellos escritos (al menos, publicados) en 1974. En principio, tesis doctorales (dos de ellos) presentadas en prestigiosas universidades, y que han seguido un proceso de reelaboración y continua reescritura hasta convertirse en este formato plano y rectangular que llamamos libro y que ocupa un espacio físico en estantes y anaqueles. Y si bien justificaron un requisito académico (su función inmediata) importa preguntarnos hoy si se justifican en la bibliografía unamuniana. Es curioso observar, sin entrar todavía en el detalle, que presentan un índice de materias casi idéntico, que siguen un proceso cronológico y diacrónico similar y que dos se anuncian con atractivas imágenes: *Reason Aflame* (Victor Ouimette) y *Webs of Fatality* (David G. Turner), dentro de la rigurosa estructura, a veces monótona y rígida, de la tesis doctoral.

La primera monografía, *Reason Aflame. Unamuno and the Heroic Will* (New Haven, Yale University Press, 1974), del canadiense Victor Ouimette, profesor en McGill University (Montreal), tiene por objeto,

nos explica en su «prefacio», estudiar un tema, según él, «clave» en Unamuno (el heroísmo), visto a través de varios cortes transversales (textos) y a lo largo de la evolución horizontal de su escritura: de *Del sentimiento trágico de la vida* a la *Vida de Don Quijote y Sancho;* de su poesía y ensayos a sus caracteres novelescos. Dicho enfoque, a la caza de citas que apoyen un tema o de seleccionar textos que apoyen un concepto (héroe, heroísmo, heroicidad, heroíco), ya delimita el análisis y hace parcial cualquier hallazgo o disquisición. Por otra parte, sistematizar un concepto en Unamuno es asentar afirmaciones que en su dualidad dialéctica se tornan en ambiguas: es concluir y diferenciar; a veces, negar lo concluido.

Cierto es que el héroe establece relaciones básicas en la concepción y estructura de una obra, que determina la acción del relato y que concluye el episodio. Cierto que a través de él se engloban los otros personajes, determinando la misma disposición horizontal de la narración. Y que tal disposición es triple: *a)* a través de la misma entidad del héroe (ideología, formación, antepasados); *b)* en su relación con los otros personajes (mundo social referido; mundo ficticio; psicológico, con sus posibles trasvasaciones y cambios) dentro de la obra; *c)* o señalando la relación con los otros héroes: dentro de otras obras y en la diversidad de concepciones. Así, del diferenciar se pasa al definir; de la ordenación a la concreción. Cabe primero asentar los conceptos de «héroe», «heroísmo», «heroicidad»; definirlos en su generalidad y analizarlos en su diferenciación; en su concreción textual: ensayo, poesía, ficción. Pero no sólo como tema o como cierta capacidad impulsiva, semi-mística, de sublimación individual; también como eje coordinador y estructural, en cuanto que genera, motiva, altera o intercambia la disposición gramatical de todos los elementos del discurso narratológico: desde la biografía interior de los personajes hasta sus relaciones con los otros. Porque analizar el concepto de héroe en la antigüedad (Grecia) para desde aquí saltar al siglo XIX (Carlyle, Nietzsche, Tolstoi) es caer en el síndrome de la tesis doctoral en un afán de pluralidad y totalización. El héroe de Unamuno, muy al contrario del de Carlyle, radicado en un ámbito social e histórico, o el de Nietzsche, hecho de prerrogativas éticas y sociales, alcanza su inmortalidad y se trasciende en el esfuerzo interior (pp. 16-17); en el acto afirmativo y no menos heroico del querer ser; en el conflictivo y dialéctico ser-no ser (ontológico y vital), implicando a veces al hombre masa, al intrahistórico y pasivo.

Se concluyen las páginas finales (pp. 210-211) con una agrupación de los protagonistas de Unamuno en cinco grupos no claramente diferenciados. El criterio de agrupación es por el grado o por la carencia (en cuatro casos) de una constitución heroica. Pertenecen al primer grupo

aquellos que calificaríamos de «héroes frustrados»: carentes de suficiente coraje dejan de constituirse como tales. Los controla un ojo omnisciente (el dios-creador unamuniano) y los determinan fallas que escinden sus personalidades o las doblan. A un segundo grupo corresponden los que, si bien poseen las cualidades propias del héroe, no se constituyen como tales, forzados, en parte, por diversos factores: ambiente, circunstancias sociales, ideología, etc. En el tercer grupo incluye Ouimette al héroe unamuniano. Lo definen sus realizaciones ultraístas, movidas, en parte, por el amor (San Manuel); en parte, por una voluntad férrea de existir: Augusto, en el capítulo final de *Niebla*. Una persistencia destructiva (hiperbólicas posiciones vitales), a veces caricaturesca, distrofia el destino de un cuarto grupo, no muy diferente, como podemos ver, del segundo. En el quinto incluye Ouimette a aquellos que no llegan a desarrollar ni su individualidad ni el sentido de agonía preciso para otorgarles una base que los lance a un destino heroico. Vale observar que sólo los incluidos en el tercer grupo se realizan, según Ouimette, como héroes. Si esto es así, y si al héroe lo distingue una intensa fuerza de superación y de trascendencia (el Cid, el Quijote, el héroe colectivo en *Fuenteovejuna);* si se define, a su vez, por un gran control y equilibrio psíquico; por la virtud, el valor y el riesgo (el héroe romántico); los procesos literarios, en este caso «la generación del 98», y sociales (véase la tesis de Carlos Blanco Aguinaga en *Juventud del 98,* Madrid, 1970, o la de Lucien Goldman al afirmar que la obra literaria es, en parte, una concepción plural), ponen en duda la posibilidad del héroe en Unamuno, en Baroja o en la efímera novelística de *Azorín.* Serían héroes retóricos, es decir, «a(prota)gonistas», en cuanto que sobre ellos se virtualiza el proceso narrativo en sus coordenadas sociales y en su conflicto interior. Porque ni en hazañas ni en hechos se trascienden a la guisa de un Ulises, un Eneas o un Vasco de Gama. Y si bien hay actos heroicos explícitos en *San Manuel Bueno, mártir,* en *Abel Sánchez,* en *La tía Tula,* distan mucho estos personajes de poseer la andadura propia del héroe clásico, romántico o moderno. Sus personalidades quedan escindidas o atrofiadas por la duda *(Augusto Pérez),* por el ansia de una maternidad espiritual *(La tía Tula),* por una idea preconcebida (la lógica y la razón en *Amor y pedagogía),* por el determinismo de un ser externo (ficticio o social) que los maneja en *Cómo se escribe una novela.*

De ahí que el mismo Ouimette llegue a afirmar que los caracteres de Unamuno no son verdaderamente heroicos (p. 146). Pese a mostrar ciertas cualidades autobiográficas (tesis de Gullón), concluye, páginas más adelante, que si el heroísmo es, en parte, un fenómeno social, los protagonistas de las novelas de Unamuno carecen de esta sociedad en la que puedan ejercer y sustentar una finalidad heroica completa (p. 125).

Sin embargo, la concepción de Alejandro Gómez en *Nada menos que todo un hombre* se amolda, creemos, y como bien ha observado David G. Turner, en el patrón típico del héroe romántico, siguiendo el trazado del don Alvaro del Duque de Rivas en *La fuerza del sino* (act. I, esc. 2). Alejandro Gómez es hijo bastardo; se desconoce su origen; empañan los recuerdos de su infancia la sombra adusta del padrastro, que lo maltrataba; vive una vida misteriosa en Cuba y México; allende se fragua una gran fortuna, y al poco tiempo, joven, regresa como acaudalado indiano. Plebeyo en su conducta, una aureola cuasi mítica envuelve su figura: «corrían respecto a él las más fantásticas leyendas».

Carecemos, por otra parte, de una definición precisa de «voluntad heroica» *(heroic will)*, como concepto crítico o filosófico sobre el que centrar previamente la discusión. Si este concepto es fundamental en la ideología unamuniana, y si está más explícitamente expresado en su *prose fiction* (p. 212), choca que sólo se le dedique un capítulo (el último) a esta sección, siendo tan compleja la novelística de Unamuno. Pero creemos que los héroes de Unamuno no se constituyen *a priori* como tales (sus acciones son la mayoría de las veces interiores) ni por la temática (con frecuencia biográfica), ni por las relaciones que establecen (circunscritas a un reducido número de personas), ni por los actos que ejecutan (raras veces trascienden el ámbito social). Son lo que son debido a esa obsesión ontológica en constituirse en referentes de una escritura que los limita, los mueve y los «ficciona»: máscaras (no pocas veces títeres) de una mano blanca, invisible (aunque siempre presente), que los va trazando. En cuanto que esta escritura es sello, signación y grafía, se trasciende en ella un impulso de «agonismo», «nivolismo» o fatalismo que es heroico. Porque escribir con una previa conciencia de mortalidad es para Unamuno ciega ansiedad de trascendencia, afán de reafirmarse en cada calco gráfico, en una enunciación que designándose en otros apela a la misma designación. A la caza de esta escritura, que se torna por agónica en heroica, debieran haber empezado las pesquisas de Victor Ouimette. Lo demás es, y como bien reza el adagio castellano, «llover sobre mojado». Afirmar, por otra parte, que Unamuno es un escritor didacta es simplificar con riesgo (p. 214). Existen otros pequeños detalles más fáciles de corregir. Por ejemplo, la bibliografía debiera ordenarse cronológicamente: Carlos y no Charles, García Yebra y no García Yerba, etc.

Mejor trazado, de más fácil lectura, cerebral en su esquematismo, por lo mismo más lógico en su desarrollo, es el libro de David G. Turner, *Unamuno's Webs of Fatality* (London, 1974), que da título, a su vez, a la conclusión (cap. IX, pp. 150-167). La semántica de la imagen, en su concepción simbólica y en su representación como signo visual y táctil,

sirve de asentamiento explícito en el trazado de esta «poética» de lo fatal. Empleada descriptivamente, elabora, traza y articula la trama («Web») temática (también la mítica) de lo fatal. Dicha estructura conforma el sistema interno de la ficción unamuniana. Perspectiva, por otra parte, obvia, cifrada de antemano por el ojo monolítico del dios-creador que preside parte de la novelística de Unamuno.

Funciona la semántica de lo fatal bajo el hidalgo nombre de «razón» y «pedagogía» en *Amor y pedagogía;* está presente en la formulación mítica de Joaquín Monegro en *Abel Sánchez;* en el grito agónico y en la fuga inconsciente de Alejandro Gómez en *Nada menos que todo un hombre,* quien tímido, humilde, reprime y oculta al otro yo. La quijotesca imagen del simpático San Manuel, en su lucha por aparentar lo que no es, entre faz beatífica y martirio psíquico (es bueno y es mártir), establece, a partir de la misma enunciación, la telaraña de lo fatal: la doble cara que escinde ser de quehacer. Y al igual que Sancho se convierte en la razón de la sinrazón de Don Quijote, el hombre nuevo, Lázaro, se convierte en la fe (aparente) de la sin-fe de San Manuel. Muerto uno, continúa el otro la labor del anterior.

El concepto de «sino» es comentado con frecuencia por Unamuno, tanto en su poesía (*OC.,* VI, 541-542; XI, 1047; XIV, 508; XVI, 656) como en su prosa, y sobre todo en el ensayo «Sobre el destino», publicado en *Nuevo Mundo* (Madrid, 17-VII-1915). El drama *Fedra,* sus traducciones de las tragedias de Séneca, su misma ocupación como profesor de filología clásica, lo familiarizan con los diversos enfoques del tema presente en las tragedias griegas y latinas. Ya en *Del sentimiento trágico de la vida* desarrolla Unamuno varios de sus sentidos. Sus diferentes presupuestos conforman la concepción «nivolesca» del héroe que Unamuno denomina «vivíparo», y de la misma ficción: «el argumento se hace solo»; el signo gráfico se postula «sin saber lo que vendrá» (*OC.,* II, 895). Tal concepto, reciente en el drama francés—Jean Cocteau, Giradoux, Sartre—, al igual que el de Dios como negación, la providencia como signo beatífico y el azar como fuerza incontrolable, establecen los desplazamientos y la línea anecdótica de los caracteres unamunianos.

Una paciente y exhaustiva referencia a textos precisa la exposición de David G. Turner. Esta sigue aquí un orden también cronológico. La morfología de varias imágenes, en su dualidad semántica (dentro del paradigma textual) y simbólica (dentro del módulo narrativo); la reicidencia de la misma imagen en otros relatos van urdiendo el entramado de lo fatal. El determinismo social e histórico de *Paz en la guerra;* el postulado binómico en *Niebla;* la sedienta pasión de comunión maternal en el relato de «Dos madres», incluido en *Tres novelas ejemplares y un pró-*

*logo,* se imponen como postulados previos en la génesis y concepción de los relatos. En *Abel Sánchez* la fatalidad viene enunciada al enfrentarse el libre albedrío de Joaquín frente a su carácter, que de alguna manera (casual o caprichosa) le ha sido impuesto, determinando su modo de ser en continua lucha consigo mismo. Ante el cuadro que Abel pinta, representando la historia bíblica del primer fratricidio *(Génesis,* 4, 1-16), Joaquín se identifica inconscientemente con Caín. La lectura del *Caín* de Byron (mito romántico), en conjunción con el mito bíblico aludido, y el latente mito clásico de Helena, Paris y Menelao *(Ilíada,* III) agudizan en Joaquín la impotencia de la lucha contra él mismo (págs. 65-73). La misma presencia de Helena agrava este acondicionamiento fatal en la vida de Joaquín. Y si bien es *Abel Sánchez* una penetrante representación del hombre corroído por la envidia y el odio, encubre a la vez, y paradójicamente, al *alter ego* en lucha entre lo que es y lo que quisiera dejar de ser. Frecuenta la iglesia y el casino; proyecta dedicarse a la investigación científica para así vencer en fama al Abel artista, pero siempre fracasa, incapaz de doblegar y repeler a su otro yo instintivo, pasional.

La esterilidad de Raquel en el breve relato de «Dos madres» la condiciona a una manera de ser, asociándola, onomásticamente, con la Raquel bíblica *(Génesis,* 30, 1-5). La tara fisiológica predispone en ella su condición psíquica; en *Abel Sánchez* tales correspondencias se alternan (páginas 81-82, 91). El hombre que Julia concibió para ella en Alejandro Gómez *(Nada menos que todo un hombre)* predispone «fatalmente» el acontecimiento narratológico. Aquí, el «querer ser» que se emancipa de una infancia oprimida se trueca en el «no ser» de vuelta de América. La ascendencia humilde de Alejandro, como en Raquel la esterilidad, condicionan su sino. Dicha imposición, que motivó en principio la superación de Alejandro, lo lleva a enfrentarse radicalmente, y ya casado, a una sociedad a la que no pertenece y a las convenciones sociales de ésta, en las que no cree (pág. 90). Así, su conducta se bifurca entre un querer ser que nunca fragua, al ser negado, y por oposición, por el querer no ser que justificó la unión con Julia. Dichos dobles, conceptuales y paradójicos, vividos en tensión dialéctica, esquemáticos en su presentación, desnudos, marcan el trazado línea a línea de una escritura problemática y pasional en su más elemental definición; por lo mismo, fatalista. Es, pues, esta monografía de Turner obvia en sus enunciados. La justifica el traer a colación, por vez primera, uno de los conceptos más básicos, y menos explorado, en Unamuno: la dialéctica entre vida y destino, pero en su aspecto más fatal: el trágico.

Cinco breves capítulos y dos escasas páginas dedicadas a una bibliografía «selecta» (88 págs. en total) constituyen la monografía del pro-

fesor Demetrios Basdekis: *Unamuno and the Novel,* publicada bajo los auspicios de «Estudios de Hispanófila» del Departamento de Lenguas Romances de la Universidad de Carolina del Norte, en Chapel Hill. Se la dedica a tres ilustres maestros, ya desaparecidos: A. Rodríguez-Moñino, José F. Montesinos y Rafael Pérez de la Dehesa. No es ésta la primera incursión del profesor Basdekis en el tema. Sobre Unamuno versó su tesis doctoral y otras recientes publicaciones: *Unamuno and Spanish Literature* (Berkeley, 1962) y *Miguel de Unamuno* (New York, 1969). Sorprende lo ambiguo del título, y no menos el que a tan amplia enunciación se le dediquen escuetos capítulos, sumamente generalizados. Estos, sugestivos en su enunciación (I: Socialism and a First Novel; II: An About Face; III: Miguel de Unamuno and Miguel de Cervantes; IV: Realism and Human Passion; V: Exile and Return), se desplazan de la enunciación. Tal es el caso en el capítulo V, donde la referencia biográfica («Exile and Return») apenas guarda relación con la materia analizada: *Cómo se hace una novela; San Manuel Bueno, mártir,* y *La novela de Don Sandalio* (págs. 75-86).

Al Unamuno joven socialista hizo documentada referencia Carlos Blanco Aguinaga *(Juventud del 98)* y anteriormente Rafael Pérez de la Dehesa *(Política y sociedad en el primer Unamuno,* Madrid, 1966). Dicha ideología socio-histórica, indica Basdekis (pág. 21), mueve la génesis y el desarrollo de la primera novela de Unamuno, *Paz en la guerra* (1897). Su trazado realista (vía Balzac, Zola, Galdós); detallada documentación; meticulosidad de hechos, referencias y datos, le confiere cierto aire de credibilidad. La comunidad se constituye en el protagonista, y éste está acondicionado por el medio (tesis de Taine). Está ya implícita la concepción del término «intrahistoria» como substrato elemental sobre el que se asientan los hechos extrínsecos e históricos (pág. 27).

Se traza brevemente en el capítulo II el cambio de sentido en la novelística de Unamuno presente en *Amor y pedagogía* (1902). A su crisis religiosa (posible causa del nuevo giro) añade el desencanto con los ideales socialistas—debido a su aspecto extremista y violento—; las nuevas lecturas (filosofía idealista) y el íntimo aborrecimiento que siente hacia el racionalismo y los nuevos asentamientos científicos. Sus protagonistas, en buena parte aberrados y grotescos, constituidos a veces por desquiciadas personalidades, son símbolos de representaciones abstractas; de alegorías conceptuales. El diálogo y el monólogo interior (ya señalado por Eugenio de Nora); el uso del presente verbal como signo de actualización y de inminencia; la primera persona en el discurso narrativo (Basdekis *dicit),* reducen la trama a una sola perspectiva. De este modo se profundiza el análisis, poniendo al descubierto un mundo interior en lucha (págs. 40-41).

Esta habilidad de explorar variados puntos de vista, en una presentación condensada y breve, es la marca distintiva de *Abel Sánchez* (página 63), analizando a continuación el profesor Basdekis *Tres novelas ejemplares* y estudiando los varios niveles de lecturas que ofrece *Nada menos que todo un hombre*. Uno, a través del protagonista (Alejandro Gómez); el otro a partir de su mujer Julia. No agotan estos dos enfoques las otras posibles lecturas de esta novela: la psicológica y la lingüística; la semántica («todo un hombre») y cultural; la sociológica y marxista (plebeyo/burgués/aristócrata), e incluso la mítica.

Justifica a esta monografía tan sólo su estilo elegante y bien elaborado. Pero dicha exégesis sólo quedó en esto: apenas unos granos entre las amarillas y doradas pá(jas)ginas).—*ANTONIO CARREÑO (4080 Foreign Languages Buildg. University of Illinois. URBANA, Ill. 61801. USA).*

## LA EXPRESION LIBERTARIA DE ANDRES SOREL

El *Discurso de la política y el sexo* es, en principio, la memoria novelada de un tiempo y de un país. De un tiempo que se concreta en torno del año 68, estrictamente del mes de mayo. De un país que se refiere a España, la España de la posguerra, la España de la dictadura del general Franco. Fecha y país claves para el entendimiento correcto de la historia contemporánea europea. Andres Sorel ha optado por reflejar la angustia personal y colectiva de un período que se define obligatoriamente por la represión y por la mediocridad. Cuarenta años que han retrasado el vértigo de la historia de una nación hasta retardarla a límites inconcebibles. Pero no es ni ha sido un hecho aislado en esa Europa en la que los españoles queremos integrarnos y que no acaba de admitirnos de una manera clara, sino que más bien se nos dan diariamente reticencias y medias palabras a cambio de una ilusión nacional que no se ve correspondida como mereciera. Esa Europa se nos aparece a los españoles como una novia esquiva o como una vieja prostituta que no quisiera entregarse nunca más. Virgen o puta, Europa hoy por hoy, en el momento en el que se escribe este artículo y en el que fue concebida la novela de Andres Sorel, es un sueño lejano y doloroso. Un sueño que es tanto meta como punto de partida para todos los que deseamos el progreso y la civilización para nuestro país. España no es ajena a Europa, ni lo ha sido en estos últimos cuarenta años. Antes se ha dicho que el Régimen del general Franco fueron cuarenta años de dictadura,

pero también advertir que España fue para Europa en ese tiempo una bestia negra especial que le recordaba a todo militante europeo de la izquierda la mala conciencia que históricamente tenía que tener ante un ejercicio descomunal de insolidaridad como el que se cometió con España. He dicho que España y Europa no se han ignorado en esa larga noche del fascismo. Cuando Andres Sorel fija la acción narrativa de su novela en torno del mayo del 68 europeo, conviene advertir que, fundamental y esencialmente, fue francés. Que la revolución imposible se gestó y fracasó en París. Pero que el autor huía de un Madrid del mismo mes ocupado y violentado por las tropas de un régimen que ignoraba intencionadamente todo lo que sonaba a libertad y a posibilidades de convivencia. Ante la razón de la fuerza, se imponía la fuerza de la razón. El mayo del 68 francés fue un estallido de la libertad y de la independencia de un pueblo que históricamente había dado ejemplo de adelantamiento a todas las peripecias históricas que en el mundo ha habido. Pero Andres Sorel no olvida en su novela ni el fracaso de ese mayo francés, luminoso y abierto, ni que el año fue más largo y más complejo. Que aquello que tuvo lugar en la ciudad francesa y que había repercutido de una manera especial en Madrid, tuvo su prolongación en la ciudad checoslovaca de Praga, en la que en el mes de agosto del mismo año las tropas soviéticas del Pacto de Varsovia liquidaban una experiencia que intentaba la construcción del socialismo en la libertad. Lo que se ha conocido como la Primavera de Praga. A los soviéticos no les importó lo más mínimo romper y detener el ritmo de la historia que podrá recuperarse, pero que pasará el tiempo para que esto pueda suceder. En definitiva, lo que propone la novela de Andres Sorel [1] es, en principio, la huida de un militante de la izquierda de la España franquista. Su encuentro con Europa, una Europa que el autor ha sabido ver como múltiple y no homogénea, y que ese militante vive la experiencia del mayo francés y la del agosto de Praga. Dos acontecimientos en el mismo año con signo opuesto y contradictorio. Si el primero era el alumbramiento de una nueva era, la posibilidad de la realización de una revolución heterodoxa, la segunda era el renacimiento de la represión y de la opresión y manipulación de un pueblo que creía posible la libertad. Si ese militante de la izquierda pretendía encontrar una ilusión perdida en su país, es evidente que la encontró en Francia, donde dio con la depresión que creía haber abandonado en la frontera y que encontró en esa revolución abortada. Pero la experiencia negativa de Praga le sume en un abismo que inevitablemente le lleva a consecuencias pesimistas con respecto al futuro de la izquierda en el mundo.

[1] ANDRÉS SOREL: *Discurso de la política y el sexo*, Ed. Zero Zyx, Madrid, 1978.

Andres Sorel ha tenido el acierto de narrar toda la materia que anteriormente se ha reseñado como una novela. Quiero decir con vocación narrativa, con la conciencia de que son elementos personales que pueden constituir el entramado argumental y formal de una novela. En este sentido, la obra de Sorel no es un documento histórico que denuncia a líderes del partido comunista con una documentación amplia o escasa. Es, por el contrario, la visión de un militante del partido que denuncia las luces y las sombras de hombres con nombres y apellidos y de hechos históricos. Que el autor se haya fijado desde el título en la política y el sexo como hilos conductores de la narración no puede considerarse pura casualidad. Creo que son dos elementos que definen perfectamente cualquier movimiento dictatorial, el cual fijará su atención especialmente sobre ellos. ¿Por qué? Porque estas dos manifestaciones definen colectiva y personalmente a todo pueblo y comunidad que tienen que soportar una dictadura política. La censura sobre el sexo y la prohibición sobre la política son las dos armas defensivas que ese régimen tiene para poder prolongar su vida. De esta manera, lo que se pretende reprimir se convierte en protagonista en contra de la voluntad de los censores. Por tanto, me parece un completo acierto que si Andres Sorel ha querido hacer una novela en la libertad, fije su atención sobre los dos caballos de batalla que ha definido el período español de los últimos cuarenta años. Hacer el amor en un régimen dictatorial, viene a decir Andres Sorel, es tan peligroso, como mínimo, como manifestarse políticamente. Eros y muerte vienen a ser las dos caras del ser humano. Quizá, la única constancia de su paso por este mundo.

Además de todo lo anteriormente señalado, en la novela de Andres Sorel hay una enorme libertad sobre la narración erótica, que está vista sin tabúes y sin prejuicios y con un gusto amargo que deja cualquier acto que se ejecuta en contra de cualquier normativa. Andres Sorel ha sabido encontrar un estilo literario que no puedo llamar nuevo porque no lo es, pero que sí defino como muy significativo literaria y estéticamente. Cuando el autor pretende asesinar, y lo consigue, al maldito burócrata de la retórica que nos ha abrumado con su pedantería y su erudición durante cuarenta larguísimos años, lo que está haciendo es no sólo criticar ese comportamiento, sino recuperar una frescura, una alegría y una inocencia del lenguaje que pretende apartarse de la rutina que ha regido en nuestro inmediato pasado. Esto es importante porque suena a ruptura literaria, una ruptura que todavía no ha tenido lugar de una manera colectiva y que, a primera vista, puede parecer imposible, pero que soy de los convencidos que llegaremos a verla con el tiempo. Con un tiempo que deseo sea breve porque la enseñanza que podemos desprender de la lectura de la literatura franquista es que, con honrosas

y muy escasas excepciones, debe ser una experiencia que jamás debe repetirse. Poco o nada nos han enseñado los maestros de esa literatura, me atrevería a decir que la principal consecuencia es no hacer lo que ellos hicieron. Todo esto se encuentra en la novela de Andres Sorel, que está muy bien escrita y que es el mejor título de su producción hasta la fecha.—*JOSE MARIA BERNALDEZ (Pablo Casals, 6-7.° D. MADRID-11).*

## EPICURO Y LA PLAYA

Tengo un amigo a quien aprecio mucho, lo suficiente como para no aburrirme escuchándole. Me honro con su amistad, y estoy seguro de que, si fuera necesario, no dudaría en disparar sobre el tigre que encabritara mi caballo. Le gustan las chicas y la arqueología, escribir cartas y oír música. Pues bien, mi amigo me ha animado a que glose brevemente un curioso *dossier* sobre la playa, recién aparecido en librerías [1]. A mí me ha parecido una idea excelente.

Las playas, en principio, no me seducen. No sé si me hubieran seducido antes, cuando sólo servían para que el joven y aguerrido Fortinbras discurriera por ellas con su ejército, para que el también joven y aguerrido (pese a ciertos ilustradores) príncipe Hamlet extrajera dolientes conclusiones sobre ese discurrir del campeón noruego; o en el siglo pasado, cuando todas las chicas—muy escasas, por cierto—que había en ellas se parecían a las de los cuadros de Burne-Jones o de Holman Hunt.

(Hablando de chicas del XIX, recomiendo la inmediata y gozosa visión de las que fotografiaba—rudimentariamente—Eugenio Delacroix, con vistas a copiarlas más tarde en sus catástrofes asirias, por ejemplo.)

Lo que sí puedo asegurar es que, *hic et nunc,* las playas no me interesan lo más mínimo, ignoro si por causa de un extravagante atavismo o simplemente por impenitente afición al pasado, aunque esto último se me antoja lo más probable: eran otras, muy otras playas las de antes.

Sin embargo, yo soy la excepción, no la regla. El hecho de que un modesto filólogo con pretensiones de bibliófilo abomine de esas franjas que separan (o unen) tierra y océano, no significa nada. Entre otras cosas, porque lo de menos son las franjas en sí—que me son absolutamente indiferentes, excepción hecha de las que componen mis banderas favoritas—, y sí importan—negativamente en mi caso—esas informes muche-

[1] ROBERTO GODOY y EDISON SIMONS: *Informe sobre la playa,* Madrid, Editora Nacional, 1976, 247 páginas.

dumbres de individuos sucintamente vestidos que se dedican a hollar agua y arena, y a pensar que porque el sol los tueste y estén de vacaciones van a convertirse *ipso facto* en dioses antiguos, de esos que no faltaban en los paseos y avenidas de las ciudades helenísticas.

El libro de Roberto Godoy y Edison Simons se abre con una espléndida frase de Epicuro (de cuya transcripción griega pueden enorgullecerse sus citadores, pues sólo hay una errata— θεος no lleva el acento pertinente—y nuestros tipógrafos suelen ser siempre mucho más insensibles a la ortografía helénica en libros no especializados), una frase que, traducida al español, reza así: «Un dios es un animal indestructible y feliz» (fragmento 361 en la recopilación de H. Usener). Es un buen comienzo, a fe mía.

Epicuro nació en la isla de Samos. Su padre era ateniense y maestro de escuela, su madre ejercía la profesión de adivina. Falleció a los setenta y dos años, víctima de una retención de orina causada por el mal de piedra. Su muerte sucedió hallándose él dentro de un baño de bronce lleno de agua caliente; había pedido vino puro para beber, y exhortaba a sus amigos a que recordasen sus dogmas. Un final memorable, desde luego. Nos lo cuenta Diógenes Laercio en el libro X de sus *Vidas de filósofos más ilustres*.

Diógenes Laercio fue un mentiroso hábil. A la hora de suministrar datos sobre sus biografiados, invoca casi siempre testimonios directos de discípulos para que todo cobre visos de realidad. Así: «Demetrio de Magnesia dice..., y Hérmaco, por su parte, afirma...» La erudición es un subgénero—el más perfecto acaso—de la fantasía.

Epicuro escribió muchísimos libros, tantos que suscitó la envidia de Crisipo. Cuando Epicuro escribía algo, Crisipo le respondía con otro escrito igual. Esta es la razón por la cual Crisipo escribió repetidas veces una misma cosa, este es el motivo también por el que existen libros enteros suyos que no contienen sino referencias y pasajes de otros autores.

Acaso fueran trescientos los libros redactados por Epicuro. Por fuera, ninguno tenía otro título que *Estas son las palabras de Epicuro*.

Bajo la frase de Epicuro que preside su libro, Godoy y Simons han escrito: «El agua moja el umbral.» Después, nos cuentan una historia.

La historia, como tantas otras, es la historia de un cuerpo. Como se trata de informar acerca de la playa, la historia lo es de un cuerpo en la playa, aunque también lo sea de un cuerpo fuera de la playa. Se advierte que hay realidades muy importantes para ese cuerpo dentro del medio en que se mueve (o repta): el agua, el sol, la ropa, el baño, otro cuerpo, et

Da la impresión de que el libro no lo han escrito Simons y Godoy, s un tercero, un *monstruo*. Desafío desde aquí a los más experimen

eruditos a que intenten delimitar lo que se inventó Simons de lo que imaginó Godoy.

Todo está tan perfectamente ensamblado que ha tenido que ser otro, un tercero, quien escribiera el libro. Un tercero (un *monstruo)* que enmascaró su verdadero rostro valiéndose de dos antifaces, que hizo de su auténtico retrato dos partes iguales, dos perfiles complementarios que le brindaban la seguridad del anonimato y cierta complacencia culpable. Le brindaban, además, una mención de Jano bifronte que fue, en general, bien acogida por su falsa modestia.

Jano (cf. *ianua)* es el dios de los accesos, de las entradas, de las puertas. Para entrar en una casa o en una ciudad es preciso pasar a través de una puerta. Por ello es por lo que Jano era invocado en primer lugar en las plegarias: era la *puerta* de los demás dioses. Obsérvese también el nombre del primer mes del año: *Ianuarius.*

Jano es el monstruo, ese tercero que no es Godoy ni Simons. Jano es también la playa, que se autobiografía en el *Informe.* Puerta para el bañista que se dirige al mar desde la tierra, puerta para el bañista que regresa. La playa tiene el rostro doble. El umbral es Jano.

Leyendo *Informe sobre la playa* se aprende a describir. Es tarea difícil la descripción. También se aprende a definir, pero eso viene después.

Observar es el comienzo. La observación es el origen de la historia, del *Informe.* Por eso es por lo que la línea o líneas de texto que pueblan cada página (su número oscila entre una y más de veinte, con todo tipo de cantidades intermedias) nos son tan útiles a aquellos desdichados mortales que hemos perdido nuestro tiempo en confundirlo todo. Una lección de exactitud para imprecisos recalcitrantes.

A lo largo del libro está sembrada una notable preocupación arquitectónica, una brillante y sabia obsesión por el volumen, por la forma, por el movimiento y la quietud. *Informe sobre la playa* es un edificio, además de una historia, además de una autobiografía. Piedra a piedra se ha levantado. Piedra a piedra ha adquirido sus dimensiones, escrupulosamente estudiadas, analizadas y discutidas hasta en sus más mínimos detalles. Es el prestigio antiguo de los guarismos. Se diría que ese tercero tan astuto que se inventó a Godoy y a Simons, para vestirse de ellos e ir a la playa de riguroso y doble incógnito, ha cuidado su obra con una morosidad casi divina y casi histérica. Pero hubo fruto, y, pese a la demora, no ha perdido sazón.

Qué entrañable relato, por sobre exactitud y sentencias capitales, encierra *Informe sobre la playa.* He querido leerlo como si fuera una novela. Baste decir que he emparedado su lectura entre Chester Himes y Apuleyo, y el *sandwich* ha quedado coherente, además de exquisito. Una peripecia feliz. Y sorprendente.

Nunca hubiera pensado que una playa pudiera despertar en estos tiempos mi dormida imaginación. Y lo ha hecho, aunque escrita y no recorrida por el pie, descrita y no candente, definida y no luminosa. Quizá la sombra de Epicuro (recorrida y candente y luminosa) haya facilitado el proceso de conversión de un aburrido *logos* en un *mythos* regocijante. Eso y aquel amigo que me invitó a leer un libro que tal vez no hubiese leído.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

## EL TEMA DE NAVARRA EN LA LITERATURA

La Institución Príncipe de Viana, organismo de la Diputación de Navarra, ha publicado el segundo tomo de la obra titulada *Navarra en las literaturas románicas* (española, francesa, italiana y portugues). Abarca este segundo tomo el Renacimiento y el Barroco (siglos XV, XVI y XVII) *. Su autor, Ignacio Elizalde, es profesor de Literatura Española de la Universidad de Deusto y director de la revista *Letras de Deusto,* de la misma Universidad.

El tercer volumen de los tres, el primer volumen trata de la Edad Media, que constituirá toda la obra, tratará del siglo XVIII y siguientes.

El profesor Elizalde ha tenido el acierto de estudiar la presencia de Navarra en estas literaturas, tema que estaba prácticamente sin hacer. Navarra no solamente ha poseído una gran personalidad histórica a través de los siglos, sino también ha ocupado un lugar importante en la literatura. Su privilegiada posición entre Francia y España y sus dinastías reales, emparentadas con los reyes de estas dos naciones, han hecho que acusara su presencia fuertemente en las literaturas francesa y española. Por otra parte, el camino de Santiago, que atravesaba el reino navarro, camino de religión, pero también camino de culturas y de razas, influyó en dar a conocer Navarra en toda Europa.

El autor ha consultado diversas Bibliotecas y Archivos, como la Biblioteca Nacional de París, la Biblioteca Nacional de Madrid, la Biblioteca de la Academia de la Historia, el Archivo Provincial de Navarra, etc. El material recogido ha sido tan abundante que superó sus primeros propósitos de publicar todo en un solo tomo. Ha sido muy interesante hacer

* IGNACIO ELIZALDE: *Navarra en las literaturas románicas (española, francesa, italiana y portuguesa).* Tomo II: *Renacimiento y Barroco (siglos XV, XVI y XVII).* Ed. Institución Príncipe de Viana, Pamplona, 1977, 510 págs.

este esfuerzo de recopilación, con la posibilidad de que otros completen o profundicen más en algunos aspectos de los textos citados.

No ha pretendido ser en todo original, dando a luz textos hasta ahora desconocidos. Algunos estaban ya publicados. Sin embargo, creo que es original señalar y advertir la presencia de Navarra, con matizaciones y características especiales, explicándolos a la luz de la historia, de la literatura y de la psicología navarras.

Este segundo tomo sale también a luz con aportaciones valiosas. Nos cuenta su autor que cuando empezó a trabajar sobre el tema un amigo suyo, gran bibliógrafo de la literatura española, le pronosticó que el material sería escaso. No así si se decidiera a trabajar sobre el tema de Valencia, Aragón o Castilla en la literatura. Felizmente no se cumplió el pronóstico.

En la poesía del Siglo de Oro la presencia de Navarra no ha sido tan constante como en la poesía de la Edad Media. Hay que hacer excepción del Romancero, en donde la historia y la leyenda navarras se repiten constantemente en esta poesía popular. Muchos de estos temas romanceados pasarán a la literatura dramática, principalmente en Lope de Vega.

En los poemas barrocos aparece Navarra sobre todo a través de San Ignacio de Loyola, con la batalla de Pamplona, y de San Francisco Javier, con su juventud y su estancia en su castillo natal. Muchos e importantes poetas del Siglo de Oro compitieron en cantar las glorias de estos santos en versos.

Lope de Vega tendrá especiales relaciones con doña Brianda de Beaumont, hija de Luis de Beaumont, IV conde de Lerín y madre del V duque de Alba. Esta dama navarra, que pasa de ser esposa de un segundón a madre del V duque de Alba, influye en Lope, durante los seis años que estuvo al servicio de esta casa. Para agradar a doña Brianda hará poesías y comedias relacionadas con su lejana tierra navarra, cuando se le presenta ocasión.

Son muchos los viajeros que llegan a España en esta época y nos dejan más tarde sus memorias o impresiones de viaje. La mayor parte de ellos están igualmente en Navarra y son de sumo interés sus juicios sobre el paisaje, historia, arquitectura, costumbres, trajes y tipos navarros.

En la prosa española encontramos el tema de Navarra, en literatos tan célebres como el canciller Ayala, Nebrija, Baltasar Gracián, Cervantes, Quevedo, Fray Antonio de Guevara, etc. Ni falta su presencia frecuente en la novela picaresca española, ya que varios de sus autores, como Salas Barbadillo y Estebanillo González estuvieron en tierra navarra.

Navarra ocupará en la dramática varios capítulos, por ser tema muy frecuente y amplio. Lope de Vega nos ha dejado un abundante repertorio de todo género de comedias con tema navarro. Diez obras dramáticas

de este autor poseen argumento navarro, aunque algunas de ellas no han llegado hasta nosotros. No faltan entre ellas comedias de la más alta calidad, como *El testimonio vengado* y *El príncipe despeñado*. Y en mayor número hacen alusiones, más o menos extensas, a Navarra.

Encontramos comedias con tema navarro en autores tan importantes como Luis Vélez de Guevara, Ruiz de Alarcón, Agustín Moreto, Mira de Amescua y Tirso de Molina. Y en autores más secundarios, como Alvaro Cubillo, Juan de Vera Tassis y Villarroel, Francisco Villegas, Francisco de Tárrega y Felipe Codines.

Esperamos con ilusión el tercer tomo de esta magna obra que ha supuesto un gran esfuerzo y un exhaustivo conocimiento de la literatura para poder entresacar todas las alusiones que en las grandes obras literarias y en los autores célebres hay sobre el tema de Navarra.—*I. AGUIRRE (Departamento de Literatura. Facultad de Letras de la Universidad de Deusto. BILBAO).*

## MEMORIAL DE UNA MUERTE

Desde *Credo de libertad* (1958) a *Eros y Anteros* (1976), Premio Nacional, seis libros componen la obra poética de Miguel Fernández (Melilla, 1931), significando sin duda una de las más personales y poderosas aventuras de su grupo generacional—promoción no falta, desde luego, de autores importantes, caso de Valente, C. Rodríguez o Brines—. Ese conjunto, articulado en dos series de trilogías, fue desarrollándose de manera lenta, a modo de guardiánicos estallidos (muy especialmente en su primera parte), con creación intensificada en estos años últimos, ya con el poeta en plena madurez, y respondiendo paso a paso a una original visión del mundo, a una representación de la realidad jamás rota, alterada; muy al contrario, abierta como en coherente movimiento de círculos concéntricos sólidamente trabados y sostenidos, sistematizados desde una intuición básica originaria: *la precariedad del humano vivir*.

Precisamente desde ahí, desde esa base ordenadora, el poeta ha ido estructurando unas concretas *miradas*—la creación, vía de conocimiento—que apuntan en línea de sucesión a dos límites: lo que ya llamé, en alguna ocasión, *mirada recuperadora* (lúcida y dolorosa asunción del pasado desde la vigilia del presente), *mirada instaladora* (oratorio del presente, ahondamiento en el universo personal, acentuación de los enigmas), y todo ello a través de un lenguaje brillante, rico y sugerente, de una compleja trama de estructuras míticas, de arquetipos y haces simbó-

licos insistentes, esto es—como quería Guillén—, una palabra en verdad elevada a forma suprema de encarnación.

En esa perspectiva cosmovisionaria y estilística, este nuevo libro de *Entretierras* * se codifica en una dramática intuición de la muerte. El impulso temático, acorde con esa coherente representación de la realidad, no es nuevo; diríamos más: ya desde *Sagrada materia* (1968), Premio Adonais, la vivencia había venido tomando cuerpo, entidad a lo largo de las diversas obras. Primero, muerte como brutal desposesión de vida, lo que ahora el propio poeta evoca en «la atroz persecución del justo»; luego, sobre todo, en *Juicio final,* muerte como coral y terrible «memento de vivos»; por fin, con *Eros y Anteros,* acecho negativo y destructor, sombra sobre la «epopeya del cuerpo» (plenitud del amor).

*Entretierras,* entonces, abre una nueva trilogía y un nuevo círculo —o *mirada,* la tercera—en el sistema cosmovisionario del poeta. Más exactamente continúa, desarrolla con amplitud una veta: constatación de la muerte. Y tal como viene siendo norma en todas sus obras, el reciente libro, dominado por esa vivencia, se ordena de manera rigurosa, total; en este caso, tres partes que suponen tres perspectivas distintas de la sustancia temática, tonos o modulaciones también distintos y sabiamente ajustados a cada momento de visión.

El poeta arranca de una constatación real, directa, íntima, la muerte del ser querido (imagen de la madre). Sobre esa base de tensa excitación, los textos de la parte primera, enmarcados por un tono dramático, articulados por una frecuente actitud dialógica hacia el «tú» ya corporal, ya en imagen de sobrecogedora fantasmalidad, plantean, a un nivel, la lenta llegada del instante trágico, la vida fatalmente desconcertada, aniquilada; a otro nivel, desde la línea del hablante lírico, el vacío personal, los ámbitos o pequeños universos que pierden sus anclas, sus arraigos, su orden de claridad y sentido: «Qué ves en el cerrado / abismo que en celeste el cielo copia / y ya límites pone a la mirada / pues sólo se contempla lo vacío?»

La segunda parte—introducida por una «Conversación con Hölderlin», el poeta para tiempos menesterosos—responde a lo que podríamos llamar *descomposición concretizadora.* El tono pasa ahora a ser enunciativo-reflexivo, pero el dramatismo (una línea de tensión más oculta) se mantiene porque el hablante poemático contrapone dos caras, dos evocaciones: apoyándose en concretos elementos corporales—manos, boca, ojos, postura del cuerpo, etc.—, una evocación positiva y luminosa de vida que fue, que alentó, y otra de lo que ya en el lecho es cuerpo exánime, gesto vencido, rictus, ceguera, «piel ajada por el veneno de la muer-

* Miguel Fernández: *Entretierras,* Ambito Literario, Barcelona, 1978.

te» o «violáceo el color aprendido en el misterio». Y algo más, motivo intensificador: las constantes preguntas en el vacío, sin respuesta, la presencia del enigma insondable.

Así, incidiendo en esta distribución de la sustancia temática, el movimiento verbal, los cuadros léxicos nos la transparentan con claves de ceñida expresividad. De un lado—y supondría el reparto básico—, el hablante (primera persona) actúa desde un «saber» (certeza de la pérdida) proyectado en un «ser» (el cuerpo, la muerte) y en un «quedar» (su mundo vacío, casa, ámbitos, paisaje); pero de otro, abierto el enigma último, se rompe el dualismo básico relacionate «saber-ser» (certeza de la muerte «física» contemplada), y de ahí que los poemas, con insistencia, se muevan en el terreno de lo dubitativo siempre con marcas de signos melódicos interrogativos sobre indicaciones («quién», «qué»), se utilice el «acaso» y las formas «fuera-fuese-fuere-será», o un polivalente «sí» en juegos múltiples de alogicismo idiomático.

El libro se cierra, en su parte tercera, con unos poemas de motivaciones culturalistas («Muerte de Aquiles», «Siesta y sueños de Paris», «Ultima visión de Casiopea», etc.), pero nada hay aquí, en ellos, de juego estático frío, de vacía recreación artística. Funcionalmente, tales textos cumplen una exacta misión en el conjunto de la obra: son *cuadros distanciadores* que, tras el dramático movimiento de los grupos anteriores, marcan un anticlímax general, y que permiten al poeta una sabia y objetiva meditación, una palabra ya finalmente serena, precisamente para llegar al poema de cierre («Reencarnación en la palabra») con una explicitación de su imagen de la poesía («ella surge de un negro tabernáculo / que es la meditación»).

Pero en esos *cuadros*—en los que, dijimos, nada hay de «juego»—la vivencia de la muerte sigue siendo motivo central. ¿De qué modo? Creo que el poeta nos plantea así, desde esa línea distanciadora apuntada, *formas-ejemplos de vida y muerte:* trátese de un nacer y un morir como mínimos o imperceptibles («Gusano de seda»), trátese de una figura del «héroe sagrado» (Aquiles), trátese de quien convoca «a muerte (...) por amor» (Paris), del inocente—«majestad de dióscuro»—contra el que se levantan las armas sin atender a su mensaje de bondad y belleza, sea el ahogado—¿muerte voluntaria?—que se hunde en monstruoso mundo submarino mientras en lo alto queda un ámbito de luz y de plenitud («última visión de Casiopea», o todavía aquel que, en «gruta de los vacíos», espera el gran viaje, «pervive / en sagrada postura al sol mirando» («Bóvedas»).

Desde el plano de la formulación estilística, la obra mantiene—claro que con nuevos matices y hallazgos importantes—los conocidos módulos creadores de Miguel Fernández. En primer término, cabría destacar llama-

tivos aspectos de la construcción poemática, como es el caso—apuntado ya—del perfecto ajuste de tonos y modulaciones, el juego de actitudes (llegando incluso a fórmulas de *diálogo interior),* el uso brillante de efectos de sorpresa y tácticas próximas a las de «engaño-desengaño» (en, por ejemplo, «última visión de Casiopena»), y el montaje a base de perspectivismos temáticos convergentes e intensificadores (caso de «Gusano de seda»). En segundo lugar, la condensación emotivo-conceptual lograda merced a la utilización de un reducido haz de *símbolos*—simplificados con respecto a obras anteriores—, tales el «pájaro» (con variantes polivalentes), el «agua», el «fuego», etc.; asimismo, la insistencia en *signos instrumentales de marco* (utensilios domésticos, frutas, prendas...), símbolos secundarios que le sirven al poeta para la configuración de unos determinados ámbitos espacio-temporales. Por último, la utilización—transformada en sus valores, claro es—de la metaforía de la «caza cetrera de amor» (que lo enlaza con *Eros y Anteros),* la presencia estructuradora de determinados *sistemas* (el viaje de los muertos en «Campo del vertedero»), y el siempre poderoso dinamismo metafórico de muchos textos. Expresión, en fin, sometida a máxima tensión estilística, palabra brillante, rica en su universo de sugerencias, logro artístico admirable.

Fiel, pues, a su riguroso planteamiento de la creación poética, fiel también a su mundo personal y a sus mitos, Miguel Fernández ofrece con *Entretierras* una nueva lección de su maestría y de su calidad; por supuesto, libro nada frecuente, dados sus altos valores estéticos y humanos, en el paupérrimo panorama de nuestra poesía.—*ARCADIO LOPEZ CASANOVA (Gorgos, 11. Puerta 28. Escalera B. VALENCIA-10).*

## POESIA AUTENTICA DE UNA ANTOLOGIA APOCRIFA

Efectivamente, el hecho de que un abogado cuarentón, autor de tres poemarios insulsos y de siete piezas dramáticas «académicas y convencionales», prorrumpa en una lumbrarada de genuina y turbadora poesía, y después vuelva a la penumbra de la mediocridad (en los mismos y en otros géneros: novela, ensayo, historia) es—como dice el poeta argentino Alberto Girri en su excelente prólogo a su más que excelente versión parcial de la *Spoon River Anthology,* de Edgar Lee Masters *—«bastante llamativo, cuando menos». Pero no debemos rodearlo de pas-

* Edgar Lee Masters: *Antología de Spoon River.* Traducción y prólogo de Alberto Girri. Insulae Poetarum, Barral Editores, Barcelona, 1974.

mo ni de hipótesis fantásticas. La poesía aparece donde, cuando y como quiere, y, en muchos casos, una sola vez por toda una vida de fervoroso empeño (o de desenfadado juego). Sin las *Coplas a la muerte de su padre,* la obra de Jorge Manrique sería un puñado de versos de cancionero, perfectamente triviales, condenados a la atención de los eruditos especializados en exhumaciones literarias. En nuestro tiempo, Dámaso Alonso no habría pasado de notable poeta menor si, en su madurez existencial de sensible profesor universitario, «cuando estaba más lleno de náuseas y de ira», no se hubiese sentido llamado, desde sus más altos adentros, a llorar furiosamente su propia podredumbre «y la estéril injusticia del mundo» en los estremecidos y estremecedores—e irrepetibles—poemas de *Hijos de la ira.* Yo veo la Antología de Masters como ejemplar de este tipo de «genio episódico», e incluso estoy convencido de que, para explicárnosla, contamos con un haz de datos racionales e historiables. De ellos quiero dar la cumplida referencia que al entrañamiento con el texto de Masters conviene. Y considero necesario precederlos—y envolverlos—del conocimiento de la persona y de la época, en el ser y en el devenir de la una y de la otra, en las inflexiones de ambas y en sus determinaciones mutuas.

Cuando Masters nació en la pequeña población de Garnett, Estado de Kansas, este Estado llevaba sólo ocho años de vida como tal. Antes (desde 1820) había sido reserva de indios, y en 1854 el Estado de Nebraska había creado el «territorio de Kansas» y dado a sus habitantes la posibilidad de decidirse en favor o en contra del esclavismo, lo cual motivó una guerra de dos años, que terminó con la victoria antiesclavista. Dicha guerra retrasó hasta 1861 la constitución del territorio en Estado libre y su integración en la Unión. El año del nacimiento del poeta fue el del comienzo del mandato presidencial del general Grant, vencedor en la Guerra de Secesión, y el de los albores de la expansión interior. El Norte y el Oeste se poblaron de inmigrantes, que formaron un poderoso proletariado industrial, bien organizado en sindicatos (1868: *Knights of Labour;* 1886: *American Federation of Labour)* especializados por regiones y según *trusts* (Vanderbilt, Rockefeller, Carnegie, Morgan) ya adeptos a la estandarización y a la taylorización. Edgar Lee Masters era hijo de un abogado pudiente que descendía de pioneros puritanos. La familia se trasladó a Illinois, y Edgar estudió en el Knox College. Graduado en Leyes, hizo prácticas en el bufete paterno, en Lewistown, y en 1891 se estableció en Chicago. Allí publicó, en 1898, su primera obra: *A Book of Verses,* que pasó desapercibida a causa de su falta de originalidad en la forma y en los temas, una y otros ingenuamente calcados de Keats, Shelley, Poe, Swinburne, etc. Este fracaso indujo a Masters a recurrir a los seudónimos para la publicación de sus dos obras poéticas

siguientes: *The Blood of the Prophets* (1905, firmada por «Dexter Wallace») y *Songs and Sonnets* (1910, firmada por «Webster Ford»). Con su nombre publicaba dramas históricos o mitológicos, que le parecían no comprometer su reputación ni la de su familia; los títulos no merecen ocupar aquí un espacio que tan escaso me viene; baste saber que fueron siete.

En 1915, Masters «se descolgó» con la impresionante *Spoon River Anthology*, colección de «más de doscientos poemas escritos como epitafios de un imaginario cementerio situado en la colina de un imaginario, tradicional y característico pueblo del Oeste Medio» (A. Girri, *loc. cit.*). El libro es *engagé* y escandaloso, y, sin embargo, Masters lo firmó con su nombre completo. Intentemos comprender por qué, y para ello vayamos por partes.

Cuando la *Antología* fue concebida, los Estados Unidos, consolidada la expansión interior, iniciaban el imperialismo del dólar y la política exterior del *big stick* («el gran garrote»). Se fueron adueñando sucesivamente, de Cuba, Puerto Rico, la República Dominicana, Haití, Panamá, Hawai..., y allí donde no ponían sus *marines*, ponían sus «generalitos» nativos que les asegurasen el monopolio de las riquezas todas del continente. Pervivían los escritores norteamericanos «de color local» (Harriet Beecher Stowe, Bret Hart) y los humoristas (Mark Twain), pero hubo un grupo que reaccionó contra ellos y contra la exaltación idílica que de los pioneros hacía la narrativa de B. Tarkington, D. Canfield, William A. White, etc. La sociedad de la *Guilded Age* («Edad de Oro») fue denunciada en su podredumbre interior y en su hipocresía por el *muck-racking movement*. La palabra *muckrader* significa aproximadamente «remueve estercoleros» y apareció por vez primera en la obra ascética *The pilgrim's progress*, del predicador baptista inglés John Bunyan (1628-1688); el presidente Theodore Roosevelt la empleó en un discurso (el 14 de mayo de 1906) para atacar a quienes escudriñan la conducta de los hombres públicos acusándolos de corrupción, y éste es su sentido actual. Como ha sucedido en muchas otras ocasiones (recordemos los *decadentes*, los *fauves*, los *tremendistas*...), la denominación despectiva de un movimiento es adoptada gustosamente por los vituperados militantes, como desafiante distintivo del movimiento en cuestión. William Dean Howells, Stephen Crane, Jack London, Upton Sinclair, Henry Adams y—más próximos a Masters—Theodore Dreiser y Sherwood Anderson evolucionaron desde el realismo hasta un naturalismo que quería sanear la concepción calvinista del bien y del mal, mediante la implacable condena de la vida neopuritana de la época del maquinismo, tras poner al descubierto los prejuicios, las costumbres estúpidas, las leyes injustas, el fariseísmo general que ahogaba toda posibilidad de salvación e incluso de espíritu. He

aquí el *muck-raking movement*. De él tomó arranque la *Antología* de Masters, quien, en el terreno poético, se agrupó en la revista *Poetry*, de Chicago—fundada en 1912 por Harriet Monroe—, con Carl Sandburg (cantor de la gran ciudad), Vachel Lindsay (comunitario y cordial), Robert Frost (bucólico), Robinson Jeffers (violento) y los «europeos»: Pound, Eliot y Amy Lowell; todos bajo la sombra patriarcal del gran Whitman y el patético tornasol de Emily Dickinson.

Estamos ya, pues, ante la *Spoon River Antology*. Girri adopta la opinión del crítico Horace Gregory, según la cual la *Antología* fue escrita «en una especie de estado de trance similar al que W. B. Yeats describe en sus autobiografías». Y aduce el hecho de que Masters, al terminar su obra, sufrió «un colapso nervioso muy grave, al punto de que Harriet Monroe (...) debió ocuparse de todo lo relativo a la publicación del libro». Perdóneseme el deseo de racionalizar el suceso. En 1909, William Marion Reedy, director del *Reedy's Mirror*, un semanario de San Luis, invitó a Masters a leer la *Antología palatina*, colección de epigramas votivos, funerarios, descriptivos, eróticos, satíricos, morales, etc., procedentes de las *Antologías* de Meleadro de Gádera (s. II a. C.) y Filipo de Tesalónica, de Estratón y de Agatías, perdidas pero en gran parte reproducidas en la *Antología* de Constantino Céfalas (s. X) y en la del monje Planudas (s. XIV). Asimismo, Reedy sugirió a Masters que escribiese con aquel modelo una «antología» moderna. Sin embargo, el chispazo de genial intuición no se produjo hasta un día de 1914 en que el poeta recibió la visita de su madre y entre ambos desgranaron recuerdos de Lewistown, evocaciones de episodios oscuros de la vida lugareña, reconstrucciones de la existencia de personas que habían sido víctimas de la malevolencia o de la incomprensión de sus vecinos, o beneficiarias de la hipocresía del ambiente neopuritano. Masters, según él mismo contó después en *Across Spoon River: an Autobiography*, emprendió la redacción de los imaginarios epitafios de su *Antología* «en casa, en el despacho, por todas partes, en la minuta del restaurante, en los sobres de las cartas... Luego, cuando me ofrecieron cincuenta mil dólares por el manuscrito de *Spoon River*, me acordé de que lo había tirado. Nadie guarda las minutas del restaurante».

En verso libre, con una lucidez tan exenta de artificio como cargada de sarcasmo, guardando las apariencia puritanas y los convencionalismos, la *Antología* de Masters insinúa, más que describe, el vicio, la concupiscencia, el crimen. Su *leitmotiv* es la asfixia del amor y de la vida por la grosería ambiente, que lo deforma todo y convierte el amor en lujuria, las ilusiones en obsesionante afán de éxito. Los muertos hablan, no obstante, en tono grave y sereno. Yo diría que esta obra maestra es sórdida antiépica personalizada (dejando aparte la posible identificación

de algunos de los personajes que «recitan» su propio epitafio), en una línea de autocrítica nacional cuyos hitos anteriores ya he señalado y cuya continuación va a ir desde el Sherwood Anderson de *Winesburg, Ohio,* al Samuel Lewis de *Main Street.* Línea que podría prolongarse en Erskine Caldwell, Thomas Farrel, Arthur Miller, William Saroyan, Tennessee Williams, John Steinbeck, los negros Chester Himes y James Baldwin...; en poesía, los poetas de la década de los cuarenta, que denuncian el racismo y la guerra (Shapiro, Carlos Williams, etc.) y los mismísimos *beats.*

Asustado de su éxito, que comprometía su reputación de abogado, Masters volvió a la épica tradicional y se asomó a la novela y a la historia. Pero ¿qué sorda amargura le hizo atacar la sagrada figura de Lincoln, presentar a Mark Twain como a un genio frustrado por la incomprensión del público y ensañarse en la descripción de Chicago? La muerte lo sorprendió en 1950, lejos de su familia y sin otros amigos que John T. Farrell, casualmente huésped del mismo hotel de Melrose Park (Pensilvania).

En los comienzos de este comentario califiqué la traducción, al paso, de «más que excelente». Creo que me quedé corto. Pocas veces se ha *re-creado* un clima poético y unos modos de expresión con tan jugosa y exacta sobriedad como lo hace Alberto Girri en este caso. Comparto la opinión de Robert Saladrigas (revista *Mundo,* núm. 1.816), según la cual, la perfección del trabajo de Girri exige la presencia de los textos originales. Desconozco las versiones del mexicano Rafael Lozano que Saladrigas cita *(ibíd.),* pero tengo la seguridad de que no aventajan a las de Girri en precisión y belleza juntas.—*ENRIQUE MOLINA CAMPOS (Gran Vía, 688, 3.º, 1.ª BARCELONA-10).*

## EL VALOR DE LA VIVENCIA

Un estudio más sobre Juan Ramón Jiménez [1]. Cuando la bibliografía crítica en torno a un autor de valía ampliamente aceptada [2] ha cobrado proporciones contundentes, parece cada vez más improbable o laborioso llegar a aunar lo original con lo profundo. No en vano son fatigación y azar las dos posibles fuentes contrapuestas de inspiración crítica. Pero también ayudan a contrastar dos actitudes diferentes: cada una arrostra

[1] ISABEL PARAÍSO DE LEAL: *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra,* Alhambra, Madrid, 1976.

[2] En el fondo es indiferente esta contingencia. El volumen bibliográfico cuantitativo no siempre es relevante en función de la calidad de la obra primaria. Me temo que nunca llegaremos, en literatura, a una escala de valores unívoca y consensual por poco que, por lo demás, importe el consenso.

a su manera el desafío imperturbable de la obra. Nótese que estamos hablando del tiempo, que impone, naturalmente, una cadena de sucesivas correcciones perspectívicas conforme transcurre. Nos referimos a las diversas conclusiones a que con postulados metodológicos diferentes accederemos con relación al punto de saturación. Si nos atenemos sólo a los aspectos mensurablemente objetivos del texto, aquél no tardará en presentarse una vez catalogados todos los versos, una vez realizadas todas las aritméticas silábicas. Si, por el contrario, guardamos una incorrupta confianza en el azar y las virtualidades del infatigable *homo ludens,* el agotamiento de la obra ha de tornarse harto inverificable. ¿Cabría hablar de posiciones basadas, respectivamente, en el *trabajo* y el *placer?* Me temo que los atractivos de esta última siempre nos enturbiarán un poco el juicio, y que habremos de seguir *creyendo* en el sagrado fuego de la posibilidad, aquel que abriga siempre una potencialidad de enfoques esencialmente innovadores.

Pero nada de esto tiene que ver estrictamente con el elaborado trabajo de Isabel Paraíso de Leal. Ocurre que leyendo su documentado estudio y admirándome ante la contenida maestría con que se desenvuelve entre la selvática plétora de las llamadas fuentes secundarias, no he podido ahogar la reflexión precedente. Pero vayamos al grano.

La tesis de este libro es breve: no es posible aprehender la obra juanramoniana en toda su hondura y extensión si desconocemos sus puntos de referencia biográficos, «vivenciales» [3]. En palabras de la autora: «Las 'vivencias' no van a explicarnos la genialidad juanramoniana, pero *al manifestarse en la obra* nos dan toda la estructura, tanto de la obra como de la personalidad que la escribió.» (La cursiva es de Isabel Paraíso de Leal.) Si hacemos omisión de la radicalidad del «todo», nunca conveniente, hemos de suscribir esta aseveración una vez leídas las páginas dedicadas a demostrar el aserto. La obra poética de Juan Ramón Jiménez contiene numerosísimos reflejos de su peripecia vital, más o menos velados estilísticamente. Tal circunstancia lleva a la autora a una interesante interpretación. Piensa que «tal vez la obra encierre una trampa: *el inconsciente deseo juanramoniano de hacerse odiar a través de ella.*» (Cur-

[3] El lector a la moda desestimará este punto de vista. Pero en el fondo es una cuestión más de deslindamiento, y en el caso de J. R. J. como en el de Kafka el hecho biográfico es fundamental si se busca trascender el análisis estructuralista. ¿No es acaso un topos común que el personaje central de las novelas de éste representa a un individuo, oprimido por la brutalidad de un sistema totalitario, y que es digno de compasión? Max Brod *(Über Franz Kafka,* Fischer, Frankfurt am Main, 1974) nos hará ver, en una muy sugestiva interpretación biográfica, que para Kafka refleja al individuo culpable de inadaptación a la colectividad—*El proceso*—y de incapacidad para acceder a las alturas de la divinidad—*El castillo*—(aunque para ello tenga que sobreponerse a corruptas instancias intermedias), y, por tanto, justamente condenado. No quiero, a través de esta observación, negar el contenido trascendente, ajeno a la voluntad de su autor, que abriga toda obra de importancia; se trata de salvaguardar *también* las intenciones de éste dentro del contexto hermenéutico global.

siva de I. P. de L.) Vistos los complejos de culpabilidad del poeta, esto acaso no sea tan peregrino como a primera vista pudiera parecer.

El estudio aparece dividido en tres partes. La primera, «La aventura de amar», se dedica a rastrear la influencia del fenómeno erótico y amatorio en J. R. J., mostrando la presencia de las diferentes «novias» en los primeros libros y la estabilización tras el matrimonio con Zenobia. Es el gran tema de la primera época, y ocupa los poemas preferentemente en tanto que expresa una inquietud, desazón o culpa. No cuando el malestar abre paso a la peculiar paz de un matrimonio singular.

«La conquista de la eternidad» ocupa la segunda y más extensa parte. Vemos en ella la variada gama de actitudes y recursos juanramonianos para forjarse un concepto de eternidad a su imagen y semejanza, sin titubeos y retrocesos, su busca solipsista de la divinidad. Junto a la contemplación de libros ya bien explorados por la crítica, Isabel Paraíso de Leal se ocupa con atención desacostumbrada de un libro fundamental: *La estación total.* Así, con paciencia, escrupulosidad y sagacidad notables, la autora va tejiendo una red de observaciones que contribuyen eficazmente a cumplir el propósito inicial. Pero como su estudio se le antoja todavía algo desordenado e incompleto, introduce una tercera parte, «La aventura de ser poeta», que se encarga de caracterizar los diversos «estilos» juanramonianos. La autora instaura seis apartados, consagrados a la «poesía ingenua», la «poesía romántica», «la poesía esteticista», la «poesía desnuda», la «poesía hermética» y «la canción», aportando novedosos análisis de poemas.

Se trata, en suma, de un libro grato y útil. Quizá por ello nos esté permitido hacerle una observación menor a Isabel Paraíso de Leal. Me refiero a la utilización del término «verde» para aludir a lo que ella considera dotado de un erotismo censurable. Con ello elige una voz de muy dudosa procedencia y, aunque expresiva, de una validez crítica aún más cuestionable.—*BERND DIETZ (Cercado del Pino, 29. El Sauzal. TENERIFE).*

# SOBRE LA HISTORIA DE LA UNIVERSIDAD DE VALENCIA [1]

Con una labor en equipo, tan poco frecuente por desgracia, se ha iniciado la publicación de los documentos de la Universidad de Valencia, como se ha ido haciendo en Salamanca y alguna otra, como es usual que se encuentre hecho en muchas universidades extranjeras. De momento han aparecido dos volúmenes, que cubren el primer tercio del siglo XVIII, y es de esperar que se vaya completando; los nombres de Mestre, de Sebastián García Martínez o de Brines se citan como posibles continuadores. La verdad es que con ello la Universidad de Valencia cumpliría una obligación de ir preparando y posibilitando su historia, que—si no es fundamental—debe figurar, entre otras, para la historia de la cultura y de la ideología hispanas. Ahora los tiempos de la primera ilustración quedan recogidos, al menos.

Cada uno de los volúmenes consta de un breve estudio preliminar, que se refiere a la época y a algunos de sus problemas más importantes. Después, con numeración correlativa, vienen los documentos que se han seleccionado, en buena parte del archivo municipal de Valencia, del archivo universitario y de otros. Se mantienen la forma y grafía de la época, con todas sus variantes, en orden a una edición crítica de la documentación; incluso se conservan ladillos explicativos del contenido—tan usuales en los viejos documentos—. Los autores son personas entendidas en materia de universidades, que continúan su estudio, de que ya dieron un buen panorama de los siglos XVIII y XIX en un libro editado en 1974: *La Universidad española*. En estas páginas me permitiré ocuparme de los estudios preliminares y aludir a algunos documentos más significativos, aun cuando soy consciente que la significación viene dada por el concreto trabajo que se quiere desarrollar, pero siempre cabe destacar los de mayor alcance, que afectan más ampliamente a profesores o a alumnos. Siempre dentro de cierta arbitrariedad, que me puedo permitir en función de mi lectura.

Por de pronto, el estudio preliminar de ambos volúmenes tiene la virtud de ordenar la materia—aparte un índice cronológico y el onomástico—, ya que a medida que se tratan las cuestiones, se hace referencia en las notas a los documentos correspondientes, y ello es acertado porque en este tipo de obras conviene, en especial, facilitar el manejo a los

[1] *Bulas, constituciones y documentos de la Universidad de Valencia (1707-1724). La nueva planta y la devolución del patronato*, ed. y estudio preliminar de M. PESET, M.ª F. MANCEBO, J. L. PESET y A. M.ª AGUADO, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valencia, Valencia, 1977, 344 páginas. *Bulas, constituciones y documentos de la Universidad de Valencia (1725-1733). Conflictos con los jesuitas y las nuevas constituciones*, ed. y estudio preliminar de M. PESET, M.ª F. MANCEBO y J. L. PESET, Secretariado de Publicaciones, Valencia, 1977, 386 págs.

futuros estudiosos. En este aspecto estriba su valor, que sean capaces de servir y de ayudar a los investigadores que se interesan por la época, como de hecho ya se vienen utilizando estos volúmenes.

El estudio preliminar del primer volumen aborda dos temas fundamentalmente: las consecuencias de la guerra de Sucesión y el profesorado de la Universidad. También, de gran interés, aspectos económicos de la Universidad en los años de suspensión del patronato y después; no existen cuentas de la Universidad—están unidas a las municipales, ya que está financiada por el Ayuntamiento—, pero algunos documentos permiten asomarse al estado y estructura financieros de la Universidad de comienzos del siglo XVIII. Por ejemplo, el 199 y el 219, sobre cuentas de pavordrías o cátedras especiales propias de esta Universidad, que tienen anejas rentas decimales de la catedral. Incluso en otros aparecen los pagos a catedráticos o los gastos por reparaciones; algún día habrá que entrar a fondo en las cuentas de la Universidad si queremos entender su funcionamiento. Pero no es fácil, pues, como he dicho, se tendrá que estudiar a partir de los libros municipales, los de grados—los de priorato—y otros.

La versión de las consecuencias de la guerra de Sucesión es penetrante y clara: Felipe V suprime el patronato de la Universidad, porque piensa transformarla a las leyes de Castilla. Es decir, establecer en Valencia la planta que tenía Salamanca, como hizo en el Principado de Cataluña con todas las universidades catalanas. Suspende el patronato que tenía la ciudad para nombrar rector y catedráticos, con lo que queda sin apoyo económico; sin embargo, el Ayuntamiento seguiría pagando, pues estaba interesado en que continúen los estudios. Hacia 1719 y 1720, se presiona para que, a cambio de ceder las aulas de gramática a los jesuitas, se devuelva el patronato, como así se logra. Los documentos 159 —memorial del corregidor Luis Antonio de Mergelina—, 167, 168, 169, 172, 173, 177, 178, 179, 181 y 182, entre otros menos importantes, sirven para poder estudiar aquellos momentos. A continuación empieza a convocarse cátedras y se entra en un período más «normal» de la actividad universitaria. Sobre los catedráticos y profesores también el estudio preliminar determina quiénes fueron, a través de un cuidadoso cuadro—entre las páginas 40 y 41—. No hay grandes figuras, pero, al menos, queda constancia y un primer perfil de algunos de sus docentes. En cambio, los estudiantes quedan para estudio del segundo volumen.

La antología de estos textos o documentos es continuada, con una selección que, si es siempre arbitraria, yo la encuentro muy acertada. En cambio, en el estudio preliminar se aborda alguna materia que tiene importancia en el período con algo más de extensión. En el segundo volumen, son tres, a mi entender: cuestiones con los jesuitas, las nuevas

constituciones de 1733 y el número y cualidad de los estudiantes. Como consecuencia de la cesión de las aulas de gramática, se inicia un conflicto entre los padres de la Compañía de Jesús y la Universidad. La concordia de 1728—documento 57—parece que da paso a la enseñanza jesuita; pero se produce una fuerte reacción entre profesores y acreedores del Ayuntamiento. Durante años se va a discutir esta cuestión, con un largo pleito que llega hasta 1741; en estas páginas se recogen los documentos de la primera fase, tales como los números 62, 63, 67, 68, 72, 77, 85, 91—el largo escrito del catedrático Juan Bautista Ferrer—y otros.

Las constituciones de 1733, que se reproducen con toda la perfección de su edición del XVIII, suponen el cambio frente a lo anterior. Pero, en el fondo, conservan normas del XVII, si bien traducidas, retocadas y reunidas en un solo cuerpo legal o constituciones. Su génesis viene reflejada en estos documentos, y, al final del volumen se editan, con las variantes que existen en el manuscrito aprobado en las actas del claustro mayor universitario. Claustro que está dominado por los miembros del Ayuntamiento, con presencia del rector y algunos canónigos. Su contenido no parece que exprese grandes novedades en esta primera ilustración, apenas en medicina se advierte alguna posibilidad de estudiar los autores modernos, tal vez como consecuencia de un amplio informe que la Facultad de Medicina dio en 1721, número 212 del primer volumen.

Por fin, y además de esta antología, en el preliminar del segundo volumen se estudia la matrícula de estudiantes de Valencia entre 1695 y 1750. Los autores expusieron en el coloquio sobre historia de Valencia, en abril de 1978, en Pau (Francia), sus resultados más completos hasta 1805. El estudio de los libros de matrícula, con su análisis del número de estudiantes por Facultades y cursos, de su edad, origen geográfico, mortalidad académica, etc., constituye una aportación indudable dentro de las nuevas direcciones de este tipo, iniciadas por Stone y aplicadas por Richard L. Kagan a las Universidades castellanas de los siglos XVI y XVII. Los extensos recuentos y su análisis subrayan la importancia de la Universidad de Valencia y su carácter regional ya en el siglo XVIII...

En fin, una colección de documentos universitarios muy importantes, que hay que desear continúe, para que pueda entenderse y valorarse el pasado de nuestra Universidad. Hoy, en medio de la crisis universitaria, de la transformación, el pretérito no puede servir de modelo—es evidente—. Pero sí el trabajo bien hecho y esforzado que representan estos volúmenes.—*TELESFORO MARCIAL FERNANDEZ (Departamento de Historia Moderna. Facultad de Filosofía. VALENCIA).*

# BALANCE DEL FORMALISMO

No carece de oportunidad la reciente edición en castellano del libro de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica* (Monte Avila, Caracas, 1977). Si bien se trata de una obra cuya primera aparición data de veinte años atrás, puesta ahora al alcance de nuestro idioma, permite hacer un balance de la crítica formalista, que tantas vueltas ha dado en los tanteos del ensayo y la teoría desde mediados de los años sesenta, sea en su forma estructuralista o en su propuesta original, como Frye la encara.

Radicalmente, el formalismo (y el neocriticismo anglosajón, que Frye representa eminentemente) se muestra como un desapego crítico ante la tradición de la teoría y la estética del realismo decimonónico, y los planteos emergentes de la división del espacio literario del espacio real, siendo aquél una cavidad donde éste se refleja. A la inespecifidad de la literatura en el esquema realista ingenuo (la conciencia del escritor como una cámara vacía y luminosa donde se fraguan, como en el espejo clásico, las «imágenes de la realidad»), el formalismo—ruso, pragués, anglosajón, por fin: parisiense—reclama una densidad a la textura de lo literario y trata de investigar acerca de su posible *naturaleza.*

Para desarrollar este enfoque, Frye se vale de un género acrisolado: la anatomía que propone no es una metáfora de la disciplina biológica, sino la dieciochesca *Anathomy,* de Burton, o aún más atrás, la sátira menipea de Varrón. Es análisis y disección, como la del anatomista de anfiteatro médico, pero también una «silva de varia lección», que discurre por todos los tópicos que le interesan empíricamente, en busca de aquello que, con clásica ligereza, podríamos llamar *ideas.*

La aproximación tiene sus riesgos: el devaneo anatómico puede esclarecer agudamente ciertas aristas de la realidad literaria, pero puede llevar a ninguna parte. Es, por otro lado, un peligro del empirismo, al cual, como excelente anglosajón, se adscribe Frye. Pero lo cierto es que no hay ensayo sin riesgos.

A esta altura de las preocupaciones por definir la literatura y tratar de hallar alguna validez epistemológica a la crítica literaria, es vano negar que el discurso literario tiene una densidad específica. El problema es, pues, definir dónde se inscribe dicha densidad. Frye acierta al exigir que se «vea» que la literatura es un instrumento específico en manos de unos «autores» que desde ya tienen ideas en la cabeza y funcionan dentro de sistemas ideológicos más o menos identificables. El estudio de estos sistemas es inespecífico de la búsqueda literaria, aunque ésta lleve a ellos o provenga de ellos. Tanto da. El neocrítico se inquieta por la identificación del instrumento.

Para despejar el camino conviene desplazar la crítica del campo de la estimativa y de los juicios de gusto. No importan ahora los dispositivos que permiten determinar si una obra está lograda o no, si es bella o fea en función de una positiva escala de valores literarios. Importa saber—si es posible—qué es literario y con qué medios se puede aislar su definición.

Aquí el formalismo exhibe su primera limitación. La literatura no es «un sistema organizado de conocimientos», como podría serlo el discurso científico. La crítica literaria, sí. Por lo mismo, a lo único a lo que puede aspirar es a rodear al discurso literario, nunca a desentrañarlo. Es un universo organizado, pero exterior a la literatura. Esta no puede enseñarse, aquélla sí. Entonces lo que se aprende (en un curso sobre literatura, por ejemplo, supuestas todas sus excelencias) es crítica literaria, no literatura. «La crítica puede hallar allí donde todas las artes son mudas.»

En sí misma, la literatura no dice ni expresa nada. Un poema, el más «expresivo» de la expresividad más obvia, es tan mudo como una estatua. Al escribir, el poeta pierde el habla. Hay, desde luego, una radical distancia entre saber y literatura. O más ampliamente, entre arte y saber. Las categorías estéticas viven separadas de las gnoseológicas, perdida toda esperanza de contacto.

¿Cómo es posible que el crítico entonces pueda darse cuenta de que está ante un objeto literario? La respuesta de Frye no es exhaustiva. La literatura se detecta empíricamente. Se da con ella como quien tropieza con una piedra bajo el agua, es algo que resiste a ciertos niveles de la intuición. Diríamos que se «huele», aunque no se «ve». La única guía para encontrarla es la inteligencia innata.

El planteo de Frye, aunque nebuloso en cuanto a sus extremos, es neto en cuanto a su arranque: está claro que no puede constituirse una ciencia de la literatura, una *Literaturwissenschaft* como la propuesta por los críticos alemanes del 20, ya que ello supondría un contenido gnoseológico del discurso literario, que habría que «traducir» a otro discursó, como hace cualquier ciencia. Por tanto, lo único que le queda al crítico anatómico es recontar las formas (por definición, exteriores) de aquello que, intuitiva y empíricamente, detectó como literario. Y más: ver si estas formas alcanzan un grado de especificidad tal que permitan diferenciarlas de otras formas de discursos, los no literarios.

No obstante el intuicionismo de arranque, Frye encuentra algunas pautas bastante concretas para afilar un posible concepto—o, al menos, campo—de lo literario. Hay literatura si hay «estructuras autónomas de lenguaje» o «formas especializadas de lenguaje». Lo de autónomo va dicho en el sentido de estar «despegado» tanto de un contenido de ver-

dad o error (discurso científico), como de un contenido tautológico (discurso pseudocientífico). El significado literario flotaría en el nivel de lo hipotético. Lo único orgánico de este nivel es, por otra parte, su composición cronológica, lo que ha inquietado a los tradicionales historiadores de la literatura. Sabemos que el barroco viene después del Renacimiento, y éste detrás de la literatura medieval, etc.

Está ya bastante recortado el alcance de esta anatomía literaria. Se trata de detectar las formas específicas de la literatura—sin acertar a definirla más: renunciando a ello por impracticable—y de organizar sus significados, necesariamente hipotéticos. Y aún: lo que un discurso literario significa—Frye prefiere acotar: lo que un poema significa—, lo significa dentro de sí de modo inmanente: «el significado de un poema es literalmente su forma o integridad como estructura verbal. Sus palabras no pueden separarse ni vincularse con los valores del signo: todos los posibles valores de signo de una palabra quedan absorbidos en una complejidad de relaciones verbales». La palabra queda semióticamente encerrada por su propia estructura, no puede trascenderla. De otro lado, esta estructura no sólo aprisiona la palabra, sino que la defiende de ataques externos que pretendan inculcarle «valores de signo».

He aquí, claramente señalada, otra limitación flagrante del formalismo: al no «permitir» que la palabra transite fuera de la forma literaria, tampoco se habilita una auténtica significación, ya que no hay el proceso de tránsito—metafórico, desde luego, como todo proceso significativo—del significante al significado o a la red de significados. Aplicando el criterio formalista, nunca la literatura significa nada.

Por esta inefabilidad de fondo es por qué la crítica formalista, de algún modo, renuncia a su radical tarea crítica. Criticar es poner en crisis, llevar el objeto del conocimiento crítico a un estado también crítico, en que deja de ser él mismo y deviene otra cosa. La protección al texto poético, su recaudo celoso para que no deje de ser poético, es una propuesta profundamente acrítica. Aunque sea criticista.

Y ello no es así a nivel meramente teórico. Frye, en el grueso de su libro, lo que hace es ordenar categorías retóricas. Más concretamente: examinar y sistematizar categorías de unas retóricas históricas, o sea, las que han venido funcionando, más o menos, desde Aristóteles a Mallarmé. Es el ejercicio de ese «arte de la crítica», que es paralelo al arte de la literatura y que rodea la experiencia inefable de leer. El crítico tiene ante sí una tarea de sistematización de formas y de géneros. La tarea del retórico clásico, en el doble sentido de la palabra *retórica:* como discurso persuasivo y como constitución del discurso en discurso literario.

La doble faz retórica de la literatura funciona, pues, persuadiendo de que se está ante un discurso literario, que como tal ha sido procesado

y como tal debe leerse. Este sería su efecto «comunicativo» (tomando esta palabra provisoriamente, ya que en el planteo formalista, lo poético del discurso es precisamente incomunicable: la literatura, como tal, no comunica nada): apunta a actuar sobre el lector, a situarlo en la lectura de lo literario. El otro efecto es anterior y técnico: suministra el productor de literatura todas las fórmulas que convierten al discurso en literario.

Y esto es cuanto puede el formalismo frente al fenómeno literario: sistematizar su morfología y su taxonomía, o sea, lo que ha venido haciendo la preceptiva clásica—repítase—desde Aristóteles. Sólo que sin pretensiones críticas. Paralelamente a la retórica tradicional, la crítica se ha venido ocupando de la «verdad» de la literatura, de su «belleza», etc., o sea, que ha sido crítica estimativa, sea en sentido filosófico, moral, político, etc.: en resumen, manejando axiologías no literarias.

Lo que el formalismo viene a aclarar, desbrozando de la crítica todo lo valorativo y psicológico, y negando el contenido de saber en el discurso literario, es que la literatura es literatura porque es retórica, o sea, porque es un discurso específicamente constituido. Y a partir de esta conclusión, se puede retornar al planteo epistemológico del comienzo: la «experiencia real del arte», que hace posible la crítica a la «inteligencia innata del crítico», ¿permite validar el ejercicio crítico en sí mismo? ¿Permite llegar a saber qué es lo literario?

Si la respuesta es el fruto dorado del formalismo, o sea, la literatura como discurso suasorio y preceptivamente constituido, es de temer que —otra vez—sea negativa. Dicho de nuevo: que el criticismo, profundamente, es acrítico.

Examinar cómo se ha ido constituyendo, en diversas épocas de la historia—y conforme a la estructuración cronológica que Frye acepta como válida en este caso—la literatura, gracias a la retórica vigente en cada etapa de aquélla, es hacer una historia de la persuasión literaria, no una sistematización de los modos de la literatura. No es lo literario en sí—la eidética de la literatura—lo que hace que un discurso se produzca y se lea como literario, sino la retórica vigente en cada época. No hay literatura, sino literaturas. Frye no resuelve este problema con signo contrario, ya que no plantea un concepto de la literatura, sino que se contenta con el hallazgo empírico de textos literarios, y valida la crítica como quien valida el arte de caminar por la existencia de las piernas, o sea, por su mismo estar en la experiencia. Si se ha hecho crítica hasta ahora es porque dicha crítica, y todas las posibles, son legítimas.

El riesgo corrido por el formalismo, en este caso, es que no se esté con propiedad ante el objeto de la búsqueda (la literatura), sino ante un objeto paralelo, periférico, si se quiere adjetivo a la misma: los códigos históricos gracias a los cuales un discurso se procesa y se descifra como

literario. Entonces es probable que el punto de arranque se desvanezca en el camino y la crítica se torne—otra vez—taxonomía y morfología, cuando no historia de la preceptiva, yuxtaposición de las retóricas históricas.

Está, pues, a punto otro problema, acaso anterior a todos los examinados hasta ahora: ¿existe la literatura?; ¿existe el *eidos* de lo literario?, o ¿es una ilusión óptica de los últimos dos siglos, a partir de las estéticas racionalistas y sus secuelas? Desarrollar esta problemática llevaría a otro campo y excedería los marcos de este texto. Lo cierto es que ha habido sociedades (y quizá las haya en el futuro, conforme a las predicciones hegelianas sobre la muerte del arte) en que no se dio la existencia de la literatura, al menos como la entendemos en Occidente desde —por ejemplo—el siglo XIV: con fijeza escrituraria, con autor individual, con determinadas condiciones de lectura en la vida del hombre de ciudad. Aún más: es probable que tampoco, hasta la catedral gótica, haya habido arte en el mismo espacio histórico, y que cuando incluimos en la historia del arte una figulina de Tanagra o una basílica del románico catalán estemos mirando anacrónicamente hacia atrás con una óptica constituida «ahora». Nuestra mirada construye una artisticidad inexistente entonces.

Estos problemas no puede resolverlos un enfoque formalista de la crítica. Por ello, prudentemente, no se los plantea. Lo cual no quita que hagan a las deficiencias meras limitaciones del neocriticismo como método de abordaje de la obra literaria, sobre todo si se quiere satisfacer la inquietud por saber qué significa una obra de arte, qué hermenéutica es pensable a propósito de las obras de arte.

En el fondo del sistema de Frye yace una concepción aristocrática —en grado utópico—del arte, que fundamenta su autonomía ante la historia. Aclaremos: no a la historia del arte, a la conformación de una «serie» de fenómenos y teorías estéticos, sino a la historia como sistema total que engloba todo el *factum* humano. El lo dice expresamente: «La finalidad ética de una educación liberal consiste en liberar, lo cual sólo puede significar que lo hace a uno capaz de concebir la sociedad como libre, educada y sin clases. No existe ninguna sociedad semejante.»

Invirtiendo el discurso: todas las sociedades—las sociedades históricas, las que lleva registradas la historia—son clasistas, maleducadas y no libres (opresoras, oprimidas). Pero la preocupación de Frye no se inscribe en este orden: lo que mueve es una inquietud ética y pedagógica. Toda ética es la búsqueda de un «bien» inteligible, y toda pedagogía es un aspecto del arte de persuadir. Uniendo ambos términos: una buena retórica.

«Leer un termómetro no se identifica con el hecho de tiritar», ejemplifica Frye (podría también agregarse: «ni con el hecho de tener fiebre»). Althusser decía, en sus buenos tiempos, que el concepto de azúcar no es dulce. Dicho de otra forma: cuando se llega a entender algo, se abre otro espacio que no es el del objeto entendido. El científico comprende desde fuera del mundo de los objetos. Esta aristocracia del saber, de un nivel superior al de lo real sabido, cierra filas en la defensa ético-pedagógica de la cultura. La historia acecha desde fuera. Frecuentemente asalta la cámara del sabio y no hay más remedio que aceptarla allí con tanta resignación empírica como la que muestra Frye al tropezar, en un solitario paseo por el mundo del discurso, con la piedra del texto literario?—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14.º B. MADRID-24).*

DIEGO JESUS JIMENEZ: *Fiesta en la oscuridad.* Editorial Dagur, Madrid.

El origen de la tragedia, sabemos, fue la fiesta, la fiesta dionisíaca, donde el exarchón, «con las entrañas fulminadas por el vino», improvisaba cantos líricos, a los que un coro respondía, a su vez, con otros cantos. El ditirambo, el canto coral, el canto trágico en honor de Dionisos, dios campestre y popular, señor de las vides y las fiestas, de los éxtasis y los misterios.

Ese fue el origen de la tragedia. Hoy, mientras España escarba en los anales de su historia los años más recientes, mientras sus poetas niegan y confirman, instauran y entierran nombres, versos, fiestas, una fiesta, un coro, se abre paso entre un cúmulo de productos editoriales que una industria pródiga, tal vez en demasía, tal vez hasta la confusión, hace correr el riesgo de perderse entre una multitud de otros delgados lomos de «libros de poesía».

El germen de la tragedia fue el canto. Hoy reencontramos en el canto, un canto que se pretende lírico, la huella primera de lo dramático: el exarchón, el coro, el disfraz, la mejané, la escena toda, la invocación: el otro. «Todas estas cosas un día nos salvaron»: la purificación de las pasiones, el fin último de la tragedia. Acaso se refiera a esto la «salvación», a la que constantemente alude la poesía de Diego Jesús Jiménez.

Pero para que tal purificación sea posible, para que la catarsis tenga lugar y a través de ello cumpla el poema con la función moral-terapéutica que la poética clásica le atribuye, ciertas condiciones son necesarias: la liberación sólo se produce: *a)* a través del *temor, b)* y la *compasión,* que

sólo se experimenta frente a *c)* un personaje *bueno,* aunque no en grado excesivo (ha caído en la hybris), *d)* y *adecuado* (principio de decoro).

El discurso de Jiménez se presenta como pautado por lo que la retórica reconoce como máximas y entimemas. Son las reflexiones profundas sucintamente expresadas las que más convienen, pues, al discurso de lo que en el drama funciona como testigo y autoridad: el coro. Pudiendo leer las máximas y los entimemas, que se rastrean a lo largo de todo el poemario como apreciaciones del coro, precisamente acerca de una acción que—se supone—ha tenido lugar, tales predicaciones alcanzan al hombre todo, no ya a un *yo* particular. Tal universalización—verificada tanto en el sistema verbal como adverbial y pronominal a través de los cuales se expresan dichas aseveraciones—nos remite de inmediato a los puntos *a)* y *b)* arriba señalados: Si tales predicaciones tocan al hombre todo, el lector se siente directamente implicado en la tragedia, *ergo,* pasa del punto *b)*—compasión por un *yo* que se debate ante su iniquidad—al punto *a)*—temer por sí mismo, involucrado en tanto hombre en el discurso—. En cuanto a la adecuación del sujeto que enuncia y la enunciación, sólo contamos con ciertos indicios en el texto: borrosas alusiones a «la madurez de la vida», un nostálgico remontarse a la «inocencia del hombre», a «la juventud efímera», a «un día». En este marco, en esa medianía entre lo perdido, lo ido y lo porvenir, en un centro («madurez de la vida») doloroso, apesadumbrado, pero en equilibrio en cuanto a los dos extremos que lo encuadran, dentro de esa visión del que puede enunciar y sus enunciados mantener un aspecto durativo, iterativo, se inserta sin patetismo ni exageración alguna, sino como motivada precisamente por esa continuidad de lo visto, por esa misma iteratividad de lo vivido, la *sentencia.* Sentencia, juicio de un coro que comenta una acción que «ha tenido lugar», elocución *adecuada* al sujeto que enuncia asimismo la reiteración, la continuidad de los hechos de la vida: juventud, madurez (vejez innominada), muerte, o como en algún poema se alude, ese fruto prohibido: el amor pendiendo del árbol de la vida y la muerte.

Elocución *adecuada (d)* de un sujeto que reconoce una caída en el error, la hamartía *(c),* lo cual inspira la *compasión* del lector *(b),* quien al verse involucrado en el discurso (en todos los plurales de la primera persona) *tema (a)* «la misteriosa soledad que nos queda». Los elementos indispensables están presentes.

La palabra, la tragedia, el personaje, la vieja Celestina, Calisto y Melibea, «aun siendo mentira, fueron salvación». Si así fue, seguirán cumpliendo su misión. Hay un altar para la liberación que sólo se alimenta del gesto conturbado de la máscara.

Ni gavilán, ni tordo, ni vencejo, ni lírica, ni drama: pájaro, discurso

poético, coro, fiesta en la oscuridad, fiesta del lenguaje, danza donde el canto inicial, lejos de perderse, se une a una comunidad que él mismo instaura para que sea posible la ceremonia.—*MERCEDES ROFFE (Colegio Mayor Argentino Nuestra Señora de Luján, Martín Fierro, s/n. MADRID-3).*

## TRES POETAS

MIGUEL GONZALEZ GARCES: *Paso suena de luz* (Versión bilingüe). Colección Adonais, Madrid.

El paisaje—penetrando en la vida y en la sensibilidad—, el sentido del paso del tiempo—agravando melancólicamente la comprensión—y el misterio de la vida misma, de la naturaleza misma—aureolando mágicamente las cosas—son los tres elementos que se combinan en este bellísimo libro de Miguel González Garcés. Como el libro está escrito en gallego y reescrito por el propio poeta en castellano, no es ningún descubrimiento decir que responde muy íntimamente al clima espiritual de la lírica galaica. No es una poesía localista, por supuesto, pero sí es una poesía con talante impregnado de la naturaleza con la que se compenetre.

Conmueve la finura, la sutil manera de tratar distintos tiempos evocados. Se renuevan los frutales, la luz de los huertos, la espuma de las playas. Y se renuevan las generaciones. El poeta se ve, simultáneamente, como niño y como padre; como hijo a su vez y como huella de recuerdo en la inevitable desaparición física. Nada prolijo ni retórico, la contención verbal adensa la emoción y hay una leve pero punzante angustia flotando entre las impresiones sensoriales y las evocaciones familiares, de clima contagioso, que no gana en la lectura.

Continuas metagoges complican el paisaje en el conflicto sentimental. La luz del tiempo—ese paso de la luz que suena, de tan intenso e íntimo, dando título al volumen—traspasa las ramas de los árboles—con mucha frecuencia, cerezos—y los pájaros—con frecuencia, mirlos—ponen su contrapunto de casi eternidad.

La reelaboración castellana es perfecta: González Garcés es poeta bilingüe. Sin embargo, la concentración expresiva gana en la lengua vernácula. Una prueba es la espontánea y popular expresión de *herbiña*, una sola palabra que ha exigido al poeta, en castellano, todo un endecasílabo, y nada menos que un culto y clásico endecasílabo sáfico, tan perfecto como «fresca ternura de la hierba verde».

Resumiríamos la poesía de González Garcés en este libro que es, probablemente, su mejor producción, tomando frases de versos suyos: «una mano que está llamando desconsoladamente a una puerta tapiada». Poesía de intimidad y emoción hondas, que se comunica conmovedoramente.—*L. de L.*

MARIA BENEYTO: *Biografía breve del silencio.* Colección Serreta, Alcoy.

La poesía de María Beneyto es como un testigo menor, sencillo y bueno de la historia. Hay una historia que se hace con grandes gestos y que manejan los poderosos, disponiendo de las vidas humildes, descorazonadoramente manipuladas. Hay una historia que, en el fondo, se hace con la pena, el dolor y el esfuerzo de los innominados, de los oscuros y silenciosos. Una *intrahistoria,* digamos con palabra de Unamuno. Ese silencio—el de las gentes del estado llano—es el cobra biografía en este libro. Ese silencio que es también el de la muerte de una mujer sencilla y entrañable.

María Beneyto glosa unos cuantos sucesos trágicos como jalones en la vida de su madre, mujer de un pueblo levantino que viene al mundo cuando la guerra de Cuba y cuyo vivir sencillo y anhelante fue pagando tributo de lágrimas por el Barranco de El Lobo, por la conflagración europea del 14, por la revolución burguesa de la caída de la Monarquía, por la guerra civil, por la dura posguerra, por el conflicto mundial siguiente.

Los poemas de María Beneyto no son himnos heroicos ni alegatos combativos, son trozos de historia menor, son rasgos vistos por los ojos de una mujer que sufre y calla. María Beneyto nos da así una grave poesía de testimonio, empapada de emotividad y de verdad humana. El acierto radica en pasar, por virtud del poema, de lo particular a lo general, de lo íntimo a lo colocetivo, de lo personal a lo social. Una poesía que hablará siempre a quienes les importen los valores humanos, los valores morales antes que los estéticos, aunque sin detrimento de éstos, porque el poema es ética y estética conjuntamente en el poeta cierto.

El verso de este libro, prosaico a veces, con la servidumbre de lo realista, es siempre eficaz y no carece de vuelo lírico.

María Beneyto publica libros desde muy joven; el primero es de 1947. *Eva en el tiempo, Poemas de la ciudad* y *Tierra viva* son títulos que han ido jalonando su entrañada labor. Nadie ha cantado como ella la desolación familiar de la posguerra del hambre. Su «Balada del pan amarillo»

quedará como uno de los más hermosos poemas testimoniales de la época. Desde sus temas deliberadamente menores, encuentra en este nuevo libro una fórmula original, obteniendo un trabado poema conjunto que se lee con emoción compartida.—*L. de L.*

ANGEL GUINDA: *Ataire*. Colección El Toro de Barro, Carboneras de Cuenca.

La colección, cuidada por Carlos de la Rica en su rincón conquense —El Toro de Barro—, presenta esta muestra de un poeta aragonés poco conocido, pero de obra muy interesante: Angel Guinda.

Con razón—con su razón—afirma Angel Guinda la poesía, a la vez, como «atlas donde el sentido / instala su alta fiebre», y como «armonía que crece, / imagen turbadora». En otro poema ha dicho que la palabra es «navío, pez o mar», pero también «herramienta». Porque se trata de un poeta muy dotado, capaz del poema trascendente y del poema descriptivo, así como puede escribir verso libre y estrofas isométricas de rigurosa rima. Incluso dentro del mismo poema las imágenes empleadas toman caminos y fines diferentes, y van de un ansia muy humana de vida (la ventana es «testigo de mi avaricia / de asomarme al mundo entero») a la ingeniosa greguería (la cuchara es «semicastañuela»).

*Ataire* es un libro variado de temas y de formas, un libro breve, pero de auténtica inquietud poética. Incluye unos poemas amorosos de gran fuerza y de cierto desgarro romántico—incluso en la titulación: uno de ellos es «Nuevo canto a Teresa»—. Incluye otra serie exaltadora de las cosas humildes, salvando la realidad cotidiana en el ala de la trascendencia. Otros poemas son como pequeños cuadros descriptivos u homenajes brotados de lecturas. Algunas piezas cobran sentido religioso, y están sustanciadas en la meditación ante la muerte.

En sus distintas formas de ensayar la poesía, Angel Guinda demuestra su amor por la palabra, no ya en la elocución, sino en su aislado valor de rareza y expresividad. Procura escoger voces infrecuentes que engarza en el verso con afán, a veces, de goce estético.

Angel Guinda pone en el poema pasión y amor, y maneja elementos de cuidada elaboración. Si, una vez leído el libro, repasamos su poema «Poesía», que está entre los iniciales del volumen, sabremos con qué razón él aspira a que ésta—la poesía—sea «belleza y verdad juntas». Aspiración legítima para un poeta que está en el buen camino.—*LEOPOLDO DE LUIS (Rodón, 12. MADRID-20).*

# NOTAS MARGINALES DE LECTURA

HECTOR SANCHEZ: *Se acabó la casa.* Instituto Colombiano de Cultura, Colección Autores Nacionales, Bogotá.

La personalidad literaria de Héctor Sánchez es una realidad incuestionable dentro del panorama general de la literatura contemporánea sudamericana. Ella quedó perfectamente cimentada casi desde el inicio de su actividad literaria, que mostró el surgir de un narrador premunido de todo un bagaje estilístico. El primer título que le da a conocer es su libro de relatos *Cada viga en su ojo,* aparecido en 1967.

A este volumen de cuentos vendrían a sumarse otros: *Las maniobras,* su primera novela, publicada en México el año 1968. *Las causas supremas,* su segunda novela, que le hace merecedor del premio Esso en 1969. Tres años más tarde, en 1972, publica en Chile su libro de cuentos *La orilla ausente,* al que siguió su novela *Los desheredados,* editada por Siglo XXI de México en 1973.

En 1976, su novela *Sin nada entre las manos* le dio a conocer de una forma más cabal entre los lectores españoles, ya que ésta fue publicada en nuestro país y mereció una valoración unánime por parte de la crítica, la cual puso de manifiesto, de una manera relevante, las condiciones narrativas de este escritor sudamericano, avecindado desde hace varios años en Barcelona. El volumen que comentamos: *Se acabó la casa,* no viene sino a confirmar la realidad de esa fuerza comunicadora que domina en su obra.

Nueve relatos componen y dan contenido a este libro, que se inicia con el relato *La mala renta,* en el cual Héctor Sánchez, usando la primera persona, nos logra adentrar en un entorno cargado de sugerencias y aciertos.—*G. P.*

AUGUSTO MORALES-PINO: *En el tiempo del ruido.* Editorial Kelly, Bogotá, D.C. Venezuela.

Un estilo ágil, lleno de veracidad transmutada en acontecer literario, es lo que primero salta a la vista del lector al enfrentarse a *En el tiempo del ruido,* del joven prosista venezolano Augusto Morales-Pino. No en balde este escritor ha sido señalado por la crítica como uno de los valores más destacados de la actual narrativa de su país.

Morales-Pino para orquestar la trama de sus novelas recurre a situaciones y hechos históricos, en los que se mezcla la leyenda con su

carga propia; material maleable con que la voz popular crea su propio y auténtico mundo. *En el tiempo del ruido,* Morales-Pino ha utilizado, como punto de partida, hechos relatados por la historia general o tradiciones transmitidas por obras como *El carnero,* de Juan Rodríguez Freyle; *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá,* de J. M. Cordovez Moure; *Leyendas, tradiciones y folklore del lago de Tota,* entre otras, como nos lo dice en una nota aclaratoria incluida en su libro.

Hay que reconocer que las fuentes a las que el autor de *En el tiempo del ruido* se remite en ningún momento interfieren el valor narrativo que se encuentra en esta novela; por el contrario, contribuyen a darle la fuerza de veracidad que acentúa el hecho imaginado. Realidad y ficción son en esta novela un auténtico ámbito expresivo que cautiva al lector.

La obra de Morales-Pino es amplia y variada, y de ella Agustín Garavito ha dicho: «El joven escritor Augusto Morales-Pino mantiene vivo el interés por su obra novelística. Y en verdad que es justificado el prestigio que ha sabido ganar en la búsqueda tremante de los despojos y miserias de la vida urbana».—*G. P.*

EDNODIO QUINTERO: *Volveré con mis perros.* Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela.

Diecisiete relatos componen este libro de Ednodio Quintero; el último es el que da el título general: *Volveré con mis perros.* Pocas veces tenemos ocasión de hallarnos ante la riqueza de un lenguaje como es el manejado por este narrador, que logra construir un universo de sorpresiva e inquietante realidad. Un perfecto equilibrio, una mesura textual nos va entregando todo un mundo de hallazgos.

Hay en estos relatos unos personajes vivientes hasta su más total enfrentamiento con los hechos que los envuelven en un entramado de sensaciones. Un clima de violenta ternura lo envuelve todo, y los seres son hostigados por un entorno que se equilibra entre la realidad y la pesadilla. La línea narrativa de este escritor se inscribe entre los más significativos logros dentro de la actual literatura latinoamericana. Su pasión por el lenguaje hace que sus relatos sean un continuo venero de aciertos expresivos.

La belleza es el eje que dinamiza la narración haciéndose partícipe de una acabada capacidad de transferencia emocional. Dos realidades se contrastan y contribuyen a dar la dimensión de una totalidad ambiental: el hombre y la naturaleza. El primero vaga con su fardo de situaciones;

un mundo hacia adentro de su propia naturaleza contrastando con la realidad de un paisaje descrito con singular belleza, con singular fuerza dramática.

En Ednodio Quintero el relato breve adquiere una dimensión pocas veces alcanzada. Ya en su libro de relatos *La muerte viaja a caballo,* anterior al presente, la crítica confirmó la aparición de un narrador llamado a tener una indudable significación en el panorama de la narrativa actual de Sudamérica.—*G. P.*

ALEJANDRO NICOTRA: *Puertas apagadas.* Ediciones La Ventana, Santa Fe, Argentina

Una serie de aprehensiones, de clarificadores chispazos hilados por la visión de lo que es nuestro mundo diario, son la realidad inmediata que se desprende de estos poemas de Alejandro Nicotra. Partiendo de unas constantes intimistas, el autor de *Puertas apagadas* logra, por el alcance de su búsqueda poética, constituir sus poemas en síntesis de un amplio espectro de sensaciones.

El material verbal con que Nicotra construye su expresión obedece a un deseo de concreción que hace que la palabra adquiera una significación precisa; nada hay en sus poemas que sea un divagar en torno a la sensación que lo ha generado. Las ataduras estructurales se nos presentan cobrando, lo que podríamos denominar un ahondamiento, en la inmediatez de las sensaciones que conforman nuestro entorno.

La labor poética con que cuenta Alejandro Nicotra se halla señalada por varios títulos, entre los que podrían ser mencionados: *El tiempo hacia la luz,* Editorial Hachette, Buenos Aires, 1967; *Detrás de las calles,* Colección Adonais, Editorial Rialp, Madrid, 1971, y este su último libro, *Puertas apagadas,* que ahora nos llega a las manos. Entre las distinciones a que su poesía se ha hecho acreedora, se señalan el Premio Arturo Capdevila, del PEN Club, y el Premio Leopoldo Lugones. Entre lo dicho en torno a su poesía valdría la pena mencionar algunas palabras que la definen: «Maneja bien las alusiones, los bordes, las elusiones, es el signo de una poesía que roza el silencio: de ahí su peligrosa, difícil expresividad.»

*Puertas apagadas* bien podría ser considerado el libro en que se consuman de manera clara las preocupaciones expresivas, que han sido la dinámica exploratoria de su autor.—*G. P.*

LUPE RUMAZO: *Carta larga sin final.* Editorial Mediterráneo, EDIME, Madrid, 1978.

Reseñar no resulta tarea fácil cuando de lo que debemos hablar requiere una más completa información, tanto por el tono como por los alcances que se pueden encontrar en una obra como este libro de Lupe Rumazo. No es fácil en unas cuantas líneas concretizar el contenido que encierra *Carta larga sin final;* la densidad vital que encierran sus páginas siempre quedarán alejadas de todo aquel que no haya tomado contacto directo con el mundo de sensaciones que aquí se nos presentan.

En la imposibilidad de abarcar una totalidad expresiva, no resta otra actitud que dar cabida a algunas palabras ajenas, las cuales, aunque sacadas de un contexto más amplio, se encuentran avaladas por una más reposada y atenta lectura de la obra. En el caso de *Carta larga sin final,* esta reposada lectura nos la da Benjamín Carrión en el prólogo al libro, y de él extraeremos algo de lo dicho: «Difícil tarea ésta que ha cumplido Lupe Rumazo en este nuevo libro suyo, *Carta larga sin final:* conmover, mantener conmovido al lector, al acompañar durante la lectura a la autora conmovida y dolorosa; pensar al propio tiempo, al seguirla en esta cosmovisión permanente, en que libros y nombres, teorías y opiniones, nos mantienen en el lado bueno de la sabiduría y de la inquietud espiritual. Libro capaz de producir la reflexión mental y el sacudimiento cordial al propio tiempo. Libro en el cual, sin que nos abandone un instante la ensayista, nos hace sentir la presencia relatora de la novelista, en suma.»

Queden estas palabras como testimonio de un escritor que ha tenido la ocasión de adentrarse en las páginas cargadas de dolor que son *Carta larga sin final.*—*G. P.*

DELFIN C. MARSHALL: *El pez fuera del agua.* Editorial Dos Continentes, Madrid.

En *El pez fuera del agua* se dan cita unos aconteceres que calan con profundidad en la lucha diaria que va consumándose a cada instante en la vida de los seres inmersos en la ciudad; inmersos y sin poder escapar a los condicionantes sociales. Al leer *El pez fuera del agua* no dejamos de sentirnos tocados por lo que le sucede a su protagonista. En una prosa directa, sin el menor truco narrativo, Delfín C. Marshall nos va señalando realidades del mundo en que sobrevivimos: los condicionantes van conformando la alienación hasta su total y más definitivo desenlace, que desemboca en el suicidio como única salida.

No cabe duda que la forma narrativa que ha empleado el autor de

*El pez fuera del agua,* su parquedad idiomática, no quiere decir falta de riqueza imaginativa, sino, por el contrario, contribuye a sumirnos en el entretejido de su relato. A lo largo del texto asistimos a una lucha por el hallazgo de la propia libertad: «Una obra que actúa como un fermento para el pensamiento. Su tragedia es dolorosa y patética, pero con la absurdidad de la vida.»

Delfín C. Marshall nació en Valencia, y fuera de novelista es poeta y filólogo. Su mundo expresivo es amplio en referencias enriquecedoras, que le vienen de su variada gama de conocimientos; se licenció en filosofía, ha sido profesor de filosofía y es un distinguido filólogo, dominando varias lenguas extranjeras, de las cuales el inglés es una de ellas y en la cual también ha vertido sus experiencias artísticas. En el ensayo, género que cultiva, se le ha señalado como «el creador de un nuevo tipo de ensayo mordaz y agrio, en la línea de los clásicos inconformistas españoles».—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Clithorys/Poesía.* Librería-Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Perú.

Después de los no lejanos años de la represión sexual en la mayoría de los países occidentales, hemos llegado o nos movemos entre los de la pornografía subrepticiamente tolerada y dirigida por los instrumentos del Poder. Seguramente hoy, las computadoras—de una manera u otra vivimos bajo su control—habrán llegado a unas conclusiones que ya eran de dominio del mundo antiguo: la pornografía es un mal menor dentro de las actuales condiciones en que se desenvuelve la sociedad.

El Poder sabe que lo pornográfico es una necesidad que puede ser satisfecha con una gran economía de medios. Es decir, que es un hecho humano que gira dentro de su propia necesidad y que en ella se consume y consuma. En otras palabras, que es una libertad apariencial, es exterior, y puede ser manipulada desde fuera del individuo.

Ahora bien, el Poder tiene también una idea muy clara sobre el erotismo, sabre que éste es una actitud interna de individuo, la cual no puede ser satisfecha desde unos medios de producción masiva, continuamente repetidos en su forma de exposición. El erotismo es por su dinámica interna la manifestación más auténtica de la libertad, de aquí que pueda encontrar unos medios propios de manifestación, la creación artística.

Lo dicho nos viene a cuento al leer el libro que comentamos. Un conjunto de poemas de varios poetas, en el cual el sentido de la libertad se manifiesta a través de la expresión creadora coincidiendo con una te-

mática erótica que la dinamiza. El volumen contiene poemas de José Ruiz R., Alberto Vega H., Róger Rúmrril, César Vega, José L. Ayala, Walther Márquez y Jesús Cabel. Un conjunto que es representativo de la actual poesía peruana con respecto a su calidad y contenido.—*G. P.*

VARIOS AUTORES: *Manifiesto trascendentalista y poesías de sus autores.* Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica.

Cuatro poetas nos dan en este libro su testimonio sobre su preocupación por la poesía, por la poesía y el estado actual de ésta, según sus puntos de vista y sus inquietudes. Estos poetas costarricenses son: Laureano Alban, Julieta Dobles, Rónald Bonilla y Francisco Monge. Todos ellos jóvenes poetas movidos por la inquietud de sus búsquedas expresivas, que tratan de hacer una llamada de atención en procura de salvar una realidad poética que estiman en peligro.

Se nos ocurre que lo más propio en esta ocasión no es un reseñar lo que dicen en torno a la poesía, sino citar lo que estos poetas dicen: «Poetas, verdaderos poetas, la poesía está siendo traicionada. Los superficiales valores de la moderna cultura de masas; los falsos poetas, profetas de la miopía; los amos de la *poesía* ingeniosa; los tremendistas de las pancartas; los líricos del chascarrillo literario; los estetas vacíos; los pseudomaterialistas cegatos; los claudicantes impotentes para renovar; los exterioristas, regresionistas simplificantes de la lírica, idealistas trasnochados; los sermoneadores *eticoides;* toda, toda una fauna variada de traidores, día a día, consciente o inconscientemente, por adaptar la poesía a la barata axiología, a los más superficiales valores del conocimiento, únicos aceptados como valederos para la tecnocracia contemporánea.»

La segunda parte del volumen está compuesta por una antología de los suscriptores del *Manifiesto trascendentalista.* Son poemas, muchos de ellos de un tono intimista, donde no hay muestra de una búsqueda estructural, pero sí de una honradez frente al tono lírico, confesional.—*G. P.*

JULIO BEPRE: *El día y la advertencia.* Francisco A. Colombo, Buenos Aires, Argentina.

En los poemas que integran *El día y la advertencia* asistimos, como en pocas oportunidades, a una manifiesta consciencia de la verdadera dimensión poética que se encierra en el tono mesurado, en la profunda fuerza expresiva que se oculta en una poesía que se limita con mesura a un abrir de sugerencias. Julio Bepré asume en su poesía el rescate de

ese instante de honda resonancia que existe en el acontecer, aparentemente fugaz. Lo que le llega es aprehendido y transmutado a una valoración primigenia; a su verdadera naturaleza poética.

La temática en este libro no está circunscrita a lo emocionalmente implicado, no; en sus poemas nos adentramos en el espíritu de una búsqueda que quiere ampliar al máximo los deslindes que pueden ser obstáculos para una visión totalizadora. De aquí que la voz no esté sujeta a hechos determinados, sino a una amplitud de referencias.

Acostumbrados como estamos a una poesía en que la primera persona es el eje sensorial que mueve el poema, no deja de sorprendernos esta poesía que señala, como si quisiera apartarse en procura de una mayor lucidez, de un más dilatado alcance expresivo que dote al poema de un poder de síntesis expresiva. A lo dicho tendríamos que agregar el hecho de una concreción en el lenguaje que contribuye a dotar a la imagen poética de una atmósfera de dilatada sonoridad, cuyo eco se extiende despertando en el lector múltiples sugerencias. No es una primera y rápida lectura la que nos puede dar la verdadera dimensión de estos poemas, sino la relectura, el reencuentro con la primera impresión.—*G. P.*

ALFREDO FIGUEROA NAVARRO: *Trenes y estaciones*. Impresora Panamá, S. A., Panamá.

En un *collage* de impresiones este poeta panameño nos va haciendo entrar en la realidad de su mundo expresivo, donde una visión de lo transferible encuentra su verdadera naturaleza comunicativa. Se podría decir de este conjunto de poemas que son la realidad inmediata de un viajero. Todo un mundo de experiencias son aquí convertidas en poesía; una serie de ciudades y aconteceres encuentran en estos poemas la vitalidad que les otorga un contemplar apasionado.

Un hilo de auténtico sentir nos envuelve en los hechos y las cosas y ata todos estos poemas. En ellos palpita el deseo de rescatar la poesía que vive en todo instante vital. El más pequeño acontecer es para este poeta una posibilidad de encuentro expresivo.

*Trenes y estaciones* es un deseo de abarcar la realidad desde los más imprevisibles rincones. Las ciudades se suceden como un largo camino de búsqueda y van dando nominación a los poetas, pero hay un sustrato emocional que va más allá de lo puramente anecdótico. «La historia, un idilio, la ausencia, la soledad, el terruño patrio, la ironía que salva e ilumina, constituyen algunos de los temas del presente poemario.»

Alfredo Figueroa Navarro es, sin duda, uno de los poetas más jóvenes de su país, nació en 1950, lo cual no es obstáculo para que en su poesía se perciba con claridad un seguro dominio de la imagen poética. La experiencia vital del autor de *Trenes y estaciones* ha sido rica en ambientes. Parte de su adolescencia la pasó en Nueva Inglaterra, cerca de Boston; luego ha perfeccionado sus estudios en Bélgica, Francia y otras ciudades europeas. Entre sus libros anteriores pueden citarse: *Baladas crepusculares, Hacia un anhelo,* entre otros.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16).*

## EN POCAS LINEAS

MELIANO PERAILE: *Episodios nazionales.* Ed. Azur, Madrid, 1978.

Poeta *(Las agonías),* pero fundamentalmente narrador *(La función, Tiempo probable, Cuentos clandestinos, Insula ibérica* y *Matrícula libre),* Meliano Peraile aborda en este nuevo volumen la difícil tarea de rescatar sus duros recuerdos de la postguerra. Difíciles, porque fue un vencido (auténtico) que debió soportar—entre otras cosas—tres años de cárcel de una condena originaria de seis.

Naturalmente, los cuentos más desgarrados, más desoladores, son los primeros, aquellos que transcurren entre rejas: relatos sencillos, sin palabras superfluas, donde cada vocablo, cada adjetivo, cumple una estricta función. La angustia constante provocada por el temor de que sobre la medianoche se escucharan los pasos de los carceleros que venían a buscar su cuota de víctimas para los fusilamientos; esa sensación de que todos los que habitaban la prisión eran sólo sobrevivientes por un corto tiempo y, a la vez, la decisión de vivir hasta el final, como si la muerte no fuera a aparecer nunca, está dada con maestría por Peraile. En un género tan difícil como el cuento, donde la habilidad literaria, mucho más que en la narrativa novelística, queda al descubierto, desnuda y desprotegida, *Episodios nazionales* no conoce caídas ni fragmentos evitables. Todo el libro denota precisión y oficio.

Tampoco debe creerse que por tratarse de un descenso a los infiernos, Peraile ha olvidado la ternura, esa que, por ejemplo, se advierte en detalles, como cuando recuerda que su madre le llevó a la cárcel, una Nochebuena, dos cajetillas de tabaco a escondidas de su padre, porque éste aún no lo había autorizado a fumar.

Los diálogos, fluidos, creíbles, permiten al lector regresar con Pe-

raile a las mismas celdas que ocupó durante tres años; hacen imaginar los rostros enflaquecidos, secos, de sus compañeros, y hasta se siente en la piel y en las vísceras el temor a los verdugos. También el asco, claro.

«La Nochemala» es un relato triste, pero antológico, que deja un regusto amargo, donde Peraile narra—sin excesos—una Nochebuena de los primeros años de la postguerra en la casa de un ex juez de la República, que depurado y sin trabajo, ha aprendido duramente a sentir la derrota en carne propia, y lo que es peor, en la de su familia, entre los cuales se encuentra el narrador, que acaba de salir de la cárcel.

Peraile no intenta en ningún momento el trazo grueso, la pincelada gratuitamente trágica ni el golpe efectista: se conforma con recordar y transcribir. *Episodios nazionales* se convierte así en un rescate de la memoria de los derrotados. Y recordar—también los momentos amargos—es una manera de contribuir a evitar que la memoria colectiva olvide ciertos horrores. Porque el olvido puede inducir a repetirlos o a encontrarse inerme si alguien intentara repetirlos.—*H. S.*

HENRI MICHAUX: *Poemas* (Traducción y presentación: Julio E. Miranda). Ed. Cuadernos de Difusión, Serie Breves, Caracas, Venezuela.

El poeta y ensayista cubano Julio Miranda es (como lo demostró en estas mismas páginas: ver *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 339) un profundo conocedor de la varia y multiforme obra del belga Henri Michaux, a la que califica—con justicia—como «una de las más interesantes de la poesía en francés de nuestro siglo».

A pesar de la importancia de su poesía, y tal vez por las evidentes dificultades que acarrea su traducción, poco, de entre la numerosa obra de Michaux, es lo que ha sido vertido al castellano, destacándose en ese aspecto, como uno de los pioneros, el argentino Lysandro Z. D. Galtier, que a principios de los sesenta elaboró una cuidada selección.

Asumiendo el riesgo, Miranda ha elegido para esta breve muestra (de sólo 15 poemas) algunos de los que más problemas presentan y donde la imaginación del traductor resulta imprescindible para encontrar similitudes entre lenguas diferentes, como, por ejemplo, «El gran combate», donde Michaux dice: *«El lo amparulla y lo endosca contra el suelo,/Lo raga y lo rupeta hasta su drala,/Lo pratela y lo limbuca y le barafla las orielas;«Lo tocarda y lo marmina,/Lo maneja de rap a ri y de rip a ra./ Finalmente lo ecorcobaliza.»*

La riquísima imaginación de Michaux, más conocido quizá por sus experiencias con mescalina, que no son lo mejor de su trabajo creador, queda indemne después de la traducción de Miranda, quien ha cumplido con holgura la tarea de estructurar un sintético muestrario, tal como es el objetivo de estos «Cuadernos de Difusión», que ya han editado una decena de trabajos de clásicos del siglo XX especialmente indicados para que el neófito se introduzca en mundos poéticos cuya riqueza crece a medida que crecen los lectores.—*H. S.*

JACINTO LOPEZ GORGE y FRANCISCO SALGUEIRO: *Poesía erótica en la España del siglo XX*. Ed. Taller de Poesía Vox (Serie Antologías), Madrid, 1978.

Los más antiguos vestigios literarios de la historia del mundo señalan la tendencia del hombre a fijar sus instantes de pasión, sus experiencias amorosas, como una manera de vencer al olvido, de hacerlas perdurar incluso más allá de la propia vida. Aun los libros sagrados de las más diversas religiones cobijan fragmentos de esta natural inclinación humana a publicitar sus sentimientos.

La literatura española posee una riquísima tradición en este sentido, y una mínima enumeración de nombres y aun hitos de esa historia sería tediosa e inútil.

Siguiendo esa línea, el siglo XX no se ha mantenido ajeno al tema del erotismo poético. La antología de López Gorge y Salgueiro incluye un centenar de nombres, que se abren con Manuel y Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez (*«Igual que un oleaje crepuscular y ardiente,/ tu carne de mimosa se levanta, arrullando,/y eres fujitiva cual un agua entre hierba/bajo el anhelo loco de las calientes manos»);* pasa luego por la Generación del 27, casi todos altos exponentes de la poesía erótico-amatoria (baste pensar en García Lorca, Aleixandre o Salinas), para seguir cronológicamente con los poetas aparecidos alrededor de 1935: Juan Gil Albert, Miguel Hernández, Luis Rosales, a los que sigue toda una larga lista de nombres que comienzan a publicar a partir de la postguerra: Carlos Edmundo de Ory, Alfonso Canales, Angel González, José Angel Valente, Fernando Quiñones, Francisco Brines, Félix Grande, y los últimos: Pureza Canelo y Guillermo Carnero, ambos nacidos en 1947.

Es de lamentar que en esta cronología—y no por culpa de sus autores, quienes aclaran que les fue negado el permiso para incluirlo—no figure Luis Cernuda, una de las voces fundamentales de la poesía erótica española de este siglo.—*H. S.*

DAVID VIÑAS: *Los dueños de la tierra.* Ed. Orígenes, Colección «Paradiso», Madrid, 1978.

Considerada por buena parte de la crítica hispanoamericana la novela fundamental de David Viñas *(Cayó sobre su rostro, Un Dios cotidiano, Dar la cara, Los años despiadados, Los hombres de a caballo,* entre otras), *Los dueños de la tierra* se edita por primera vez en España al cumplirse exactamente dos décadas de su aparición con el sello de Editorial Losada, en Buenos Aires; y tras 16 reediciones.

Viñas ubica la ficción en el marco real de las matanzas de trabajadores efectuada por el ejército argentino en 1921 y 1922, para ahogar las protestas de trabajadores que mediante una huelga reclamaban contra la salvaje explotación de que eran objeto por parte de los *trust* laneros de la Patagonia.

El protagonista, Vicente Vera, es un abogado enviado por el presidente Hipólito Yrigoyen para solucionar los problemas existentes entre los propietarios de dilatadas extensiones de tierra y los trabajadores, sometidos a las peores condiciones de vida. La inutilidad de su gestión, debido a su excesivo apego a determinados formalismos institucionales y principios puramente teóricos que carecían de asidero en la práctica, lo convierten en testigo impotente—y hasta cómplice—de los fusilamientos.

En Vicente Vera, Viñas encarna y juzga a todo un régimen, a un sistema político que—como se vería años más adelante, en 1930—caería presa de sus propias contradicciones. Yuda, el personaje femenino, aferrado a la tierra, es la contrapartida de Vera y es quien comprende —casi intuitivamente—los fenómenos que ocurren a su alrededor y desprecia los convencionalismos que traban al protagonista burlándose de ellos.

Para Viñas, los fusilamientos de la Patagonia marcan el comienzo de la quiebra de las instituciones argentinas y el punto de partida, por tanto, de una crisis que aún continúa, y su enjuiciamiento, también es el enjuiciamiento a una clase dirigente que no supo ni quiso adaptarse a las transformaciones socioeconómicas que por entonces se iniciaban en el mundo.

Narrada mediante diálogos muy breves, con una técnica cercana a la crónica periodística, *Los dueños de la tierra* mantiene su vigencia, e inclusive puede servir al lector no especializado en temas de política argentina para entender—al menos, como un lejano antecedente—la actual situación de aquel país sudamericano.—*H. S.*

RUBEM FONSECA: *El caso Morel.* Ed. Bruguera, Barcelona, 1978.

Hace algunos meses, Editorial Alfaguara presentó con el título de *Feliz año nuevo* algunos de los cuentos de este personal narrador brasileño nacido en 1925; con anterioridad, Fonseca había publicado los siguientes libros: *Os prisioneiros, A Coleira do Câo* y *Lúcia McCartney. El caso Morel,* aparecida originariamente en 1973, es su primera novela, la cual, además de elogios de la crítica, recibió como premio el secuestro de la edición por parte de la policía de su país.

Tras la apariencia de una novela policial, Fonseca enjuicia de manera vitriólica a la burguesía brasileña. Pero en la medida en que esas pautas de vida son similares, en todos aquellos países a los que eufemísticamente se denomina en vías de desarrollo, el lector hispanoamericano se siente identificado y reconoce personajes, actitudes y situaciones que le son familiares.

Con un lenguaje despojado, tajante, como si las palabras hubieran sido cortadas a golpes de hacha (hay que destacar la excelente traducción de Carlos Peralta), Fonseca brinda, mediante un desprejuiciado personaje que se encuentra en la cárcel y dicta su historia a un tercero para que supuestamente la escriba o corrija, una visión descarnada y por momentos agobiante de los medios propios de la alta clase media.

Violencia y sexo, mujeres frívolas y personajes humildes, pisos de la aristocracia y sitios que apenas superan la denominación de chabolas, desfilan en rápidas imágenes de una proyección nerviosa y cambiante, que Fonseca maneja mediante diálogos de frases breves, tajantes, a los que—con ironía—interrumpe cada tanto con citas que van de lo erudito al disparate surrealista. Entre ese conjunto, la vida de Morel y su carencia de escrúpulos, lo conducen a lo que puede parecer un callejón sin salida, un laberinto que brinda la cuota de suspense policial al libro.

Un libro al que resulta imposible no leer de un tirón.—*H. S.*

ERIC NEPOMUCENO: *Hemingway: Madrid no era una fiesta.* Ed. Altalena, Colección «Luchar por España», Madrid, 1978.

El brasileño Eric Nepomuceno (autor de *Contradanza* y *El canto libre de Brasil)* pretendió narrar una crónica de un aspecto de la vida del autor de *Adiós a las armas,* y terminó escribiendo una historia de amor. El amor de un hombre y un país. Una relación casi siempre egoísta y muchas veces superficial, regida permanentemente por la vanidad y hasta por momentos frívola, pero a pesar de todo atravesada—siempre—por el

amor, y cuyos frutos trascendieron a ese gigantón pedante y mitómano que era Ernest Hemingway para ingresar en el territorio (por lo general, ajeno a la biografía de sus autores) de la literatura, de la mejor literatura.

Nepomuceno sigue el desarrollo de esa compenetración, que se acentúa en cada viaje entre el joven escritor norteamericano, deslumbrado por los resplandores y coloridos del folklore hispano, y un país que lo atrapa como una planta que creciera a su alrededor, como un animal de mil tentáculos.

Al principio fueron sólo los trajes de luces, el bullicio de los graderíos, el coraje de los matadores, todo aquello que representa «esa tragedia que simboliza la lucha entre el hombre y la bestia»; luego fueron otros aspectos de la vida española, los rincones de los pueblos, las tabernas escondidas, la gente. Y, finalmente, el golpe definitivo: la guerra. Una contienda que Hemingway tomó como propia, a pesar de sus frecuentes despistes ideológicos y de su poco nítida postura política, caracterizada por un antifascismo más visceral que meditado.

El libro no intenta un panegírico del autor de *Por quién doblan las campanas* ni oculta aspectos negativos (tal vez no suficientemente difundidos), como, por ejemplo, que Hemingway, pese a ser el corresponsal mejor pagado de la guerra, no fue—ni lejos—, pese a sus pretensiones, el mejor. Sin embargo, y acaso por eso mismo, la imagen que brinda Nepomuceno es la de un hombre real, no la de un mítico personaje con aureola de aventurero que en sus ratos libres escribía relatos magistrales. Un hombre integral, con sus conflictos y caídas, con su necesidad de ser siempre protagonista y ganador, pero también con su talento y su profunda piedad por los seres humanos. Por eso nadie que se interese por la vida y la obra de Hemingway deberá pasar por alto este libro, integrante de la colección «Luchar por España», en la que, según promete la Editorial Altalena, irán apareciendo nuevos testimonios sobre otros grandes escritores que de una manera u otra participaron en la contienda: Sphender, Vallejo, Malraux, Neruda, Saint Exupery, Brecht, entre otros.—*H. S.*

ROMAN GUBERN: *El cine sonoro en la Segunda República (1929-1936).* Ed. Lumen, Madrid, 1978.

El historiador cinematográfico Román Gubern analiza paso a paso el desarrollo del cine sonoro hispano desde los primeros intentos, ya que —como señala—, «al igual que en otros países occidentales, en España

aparecieron inventores y pioneros que ensayaron procedimientos de cine sonoro antes que este medio fuera una realidad industrial en los Estados Unidos». Así, por ejemplo, evoca un aparato creado por el dibujante almeriense José Salvador Ropero, quien en 1908 experimentó con la sincronía de imágenes en movimiento y discos.

Más adelante, como resultado de la expansión hegemónica de las cinematografías norteamericanas y alemanas a partir de 1929, con la aparición del sonido, las productoras españolas optaron por rodar sus películas en estudios germanos, franceses e ingleses, los cuales ya estaban dotados de equipo sonoro.

La normalización del cine español se inicia en 1932, con la filmación de la zarzuela *Carceleras,* filmada por José Bruchs en Barcelona. Y «desde ese año hasta 1936 coexistirá en el mercado la producción española con la castellano parlante procedente de los centros colonialistas extranjeros, aunque netamente en declive ésta a finales del período, ya que la paulatina implantación del doblaje en España—dice Gubern—hizo innecesario que aquellos centros siguieran produciendo películas en otros idiomas».

Tras estudiar la producción de estos años, sus altibajos, su producción y sus aciertos, Gubern pasa revista a la crítica, a los logros del cine amateur y a la utilización de las pantallas en el último período de la República, como un medio de penetración y divulgación ideológica. Pero, por otra parte, en el último bienio republicano, se produjo un afianzamiento tal de la cinematografía española, y tan extraordinarios éxitos de taquilla, que casi todas las películas filmadas y estrenadas en ese lapso se convirtieron en notables negocios para las empresas, porque el público—a pesar de los errores e ingenuidades del cine de entonces—se sentía identificado con los temas y los personajes que se le brindaban en la pantalla.—*H. S.*

P. B. SHELLEY: *Adonais y otros poemas.* Edición preparada por Lorenzo Peraile, Editora Nacional, Madrid, 1978.

El entusiasmo de Swinburne le hizo exclamar: «Es incontrovertible que Shakespeare ocupa, entre nosotros, el primer lugar en la poesía dramática, y Shelley, el primero en la poesía lírica, lugar que nadie podrá arrebatarle.» Menos fanático, Lorenzo Peraile, responsable del prólogo y la traducción, anota: «No queremos pasar por alto las limitaciones que, desde luego, tuvo Shelley como poeta y que, si no lo apean del prominente lugar que ocupa en la Historia de la Poesía Inglesa, son fácilmente detectables», y agrega, poniendo las cosas en su justo punto:

«Shelley, sin duda, es un gran poeta. Pero no forma parte de ese reducido grupo de poetas absolutamente geniales cuya capacidad poética ha sido capaz de abarcar e iluminar el área más importante del ser y del hacer humano.» Pese a ello, su traducción consigue que resplandezcan los muchísimos aciertos de la poesía de este singular creador, nacido cerca de Hosham (Sussex, Inglaterra) en agosto de 1792, y que murió, un mes antes de cumplir los treinta años, en un naufragio frente al golfo de La Spezia, en Nápoles.

En esas tres décadas, Shelley produjo una obra nutrida, que abarca la poesía y el ensayo filosófico. Nunca gozó de los favores de la crítica oficial e inclusive, desde los comienzos de su carrera, su independencia de criterio le valió la expulsión de la Universidad de Oxford, tras la publicación del libelo *The Necessity of Atheism,* en 1811.

Pero sus ideas también se manifestaron en sus poemas, y a veces el peso fue tal que sus obras poéticas se convirtieron casi en tratados filosóficos, por lo cual muchos de sus críticos prefieren sus trabajos más breves. De todas formas, entre el conjunto total brilla el poema *Adonais,* compuesto por Shelley a los tres meses de la muerte de John Keats, a quien admiraba como poeta, aunque quizá no sintiera la misma simpatía por el hombre. «Obedece esta concepción—sostiene Peraile en la Introducción—a la idea de Shelley, según la cual 'el poeta y el hombre son dos naturalezas diferentes, aunque existan juntas; puede que la una sea inconsciente de la otra e incapaz de actuar, por cualquier acto reflexivo, la una sobre los poderes de la otra.»

La selección incluye—además del poema que da título al libro—: «Oda al viento del Oeste»; «Himno de Apolo»; «Me dan miedo tus besos, dulce virgen...»; «Demasiado a menudo una palabra», y «A Jane».

La traducción de Peraile no sólo es respetuosa del estilo del romántico inglés, sino que permite gustar sus aciertos poéticos mediante una versión trabajada cuidadosamente.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*

## LECTURA DE REVISTAS

### Letras del Sur

Publicada en Granada bajo la dirección de Miguel Martín Rubí, la revista intenta el siempre difícil camino que implica para una publicación tratar de convertirse en órgano expresivo de una región. En este caso de una región tan rica y múltiple, social, artística y culturalmente

como Andalucía. Sin embargo, en los cuatro números aparecidos hasta el momento, *Letras del Sur* ha demostrado que el riesgo asumido puede dar como fruto un trabajo serio y meritorio.

La revista cuenta con una excelente presentación gráfica—que ha ido mejorando número a número—y una diagramación que invita a leer, sin supuestas audacias, que no son, por lo general, más que obstáculos para quien pretende sumergirse en la lectura. Bien dosificadas y justas las ilustraciones, correcta elección de la tipografía (tanto de títulos como de textos), *Letras de Sur* presenta además, inserta en el cuerpo de cada número, una separata y una sección: «Textos y documentos», publicada en color.

La separata del número 2 trae seis poemas inéditos de un creador que aún no ha tenido la repercusión y los estudios que el valor de su obra merece: José Bergamín. En uno de los breves trabajos escribe el director de *Cruz y Raya: «Atraviesan mi mente los recuerdos/como un tropel de sombras y fantasmas/atropellando la quietud dormida/que aún tenía mi alma./Y siento una angustiosa incertidumbre/como si despertara/de la noche de un sueño tenebroso/al clarear del alba.»*

En el número 3-4, la separata—en cambio—ha sido dedicada a otro notable creador: el gaditano Fernando Quiñones, quien además está pasando por un excepcional momento, tal como lo demuestra su cuento *El testigo*. Riguroso en el lenguaje, preciso en los matices del habla de su personaje, Quiñones estructura en un largo monólogo la vida de un cantaor y de paso descubre, con piedad y calidez, el mundo y el submundo del flamenco y también el del recuerdo del flamenco entre los viejos aficionados. Un cuento antológico que llega como al descuido en el interior de *Letras del Sur*.

La sección «Textos y documentos» del número 3-4 incluye, según la presentación de la misma: «Desde la noticia de una antología desconocida de nuestra poesía andaluza publicada en el año de gracia de 1927, a la inserción de uno de los documentos que conformaron la 'estética de lo borde' en nuestro único teatro andaluz durante cuarenta años. Desde el documento escrito por Hermenegildo Lanz, de puño y letra, con motivo de la partida definitiva hacia el exilio de don Manuel de Falla, hasta las cartas autógrafas que Carlos Edmundo de Ory escribió a Fernández Palacios. O bien, desde el informe sobre la decisiva revista *Cántico*, a las no menos interesantes y más jóvenes *Antorcha de Paja* y *Marejada*.»

En la misma sección del número 2 se había recogido un reportaje-crónica-cuento del mexicano Carlos Fuentes, que puede considerarse una de las mejores síntesis que se han escrito sobre la rebelión juvenil de mayo de 1968, sobre la cual se han escrito millares de páginas.

En el último número (3-4) de *Letras del Sur* se aborda decididamente la problemática regional al dedicar la entrega al tema «Andalucía, arte, literatura», buscando analizarlo desde una variada gama de posibilidades.

En el editorial se aclara: «Nosotros consideramos andaluz, dejando a un lado valoraciones cualitativas, a todo un amplio haz que abarcaría desde lo producido en Andalucía a lo hecho por andaluces, y pensamos que—aparte ya del producto en sí—lo que verdaderamente ha caracterizado durante interminables lustros nuestra cultura ha sido la falta de infraestructura, causante de tesituras ante las que sólo se abría el camino de la emigración o del heroico permanecer 'en provincias', en su acepción más peyorativamente centralista y con todas las connotaciones que encubrían un verdadero colonialismo cultural.»

El conjunto del material del número lo componen las siguientes notas: *Canto andaluz y literatura,* de Andrés Soria; *Pintores andaluces desde 1900,* de Julián Gallego; *Un centro dramático,* de Antonio Andrés Lapeña; *Crítica a la nueva narrativa andaluza,* de José Antonio Fortes; una entrevista en profundidad con José Caballero Bonald; un cuento de Félix Grande: *El individuo aquel; La Andalucía de Luis Cernuda,* de Juan Alfredo Bellón; *Las manos de Blavastsky,* de Rafael Pérez Estrada; *Hermenegildo Lanz,* de José Luis Castillo Higueras; *Machado, espejo de la realidad española,* de Juan Carlos Rodríguez; *Visualismo y papel de Andalucía,* de Rafael de Cózar; un poema autógrafo de Jorge Guillén; *Debate de la crítica joven,* de Fernando Adán; un cuento de Julio M. de la Rosa; una selección de doce poemas de diversos autores, en su mayoría jóvenes, y, por último, un breve análisis de M. A. González, *Las letras del cante actual.* Como se ve, un conjunto nutrido y una revista para coleccionar.

### Journal of Spanish Studies: Twentieth Century

Publicada conjuntamente por las Universidades de Colorado y de Nebraska-Lincoln, en los Estados Unidos, está dirigida por Vicente Cabrera y Luis González del Valle, e incluye en sus páginas, además de comentarios sobre la reciente bibliografía hispanoamericana (una docena de títulos por entrega), cuatro o cinco ensayos por número, los cuales se publican indistintamente en inglés y en castellano.

El número 1, volumen 6, correspondiente al año 1978 cobija los siguientes trabajos: un análisis de la poética social española de postguerra a través de *Sobre el lugar del canto,* de José Angel Valente y Santiago Daydí-Tolson; de Judith Myers Hoover, una aguda comparación entre las obras de Octavio Paz y T. S. Elliot titulada *La pesadilla urba-*

*na;* de Mary A. Kilmer-Tchalekian, el estudio de un cuento muy poco estudiado de Gabriel García Márquez: *Nabo, el negro que hizo esperar a los ángeles,* narración que, en opinión de la autora del artículo, «resulta bajo el escrutinio ser una de las más memorables y mejor logradas de las primeras obras del colombiano», y, por último, una nota de Shirley A. Williams sobre tres cuentos de *Los días enmascarados,* publicado en 1954 por el entonces novel Carlos Fuentes.

Por su parte, la segunda entrega del año anterior se abre con un excelente ensayo: «El *Mundo a solas,* de Aleixandre: cosmovisión y metáfora del amor ausente», de uno de los directores de *Journal of Spanish Studies,* Vicente Cabrera. («Su complejidad y riqueza artística—dice Cabrera respecto al libro estudiado—, sin embargo, no han sido debidamente analizadas por la crítica, que se ha quedado contenta repitiendo lo que el mismo Aleixandre había declarado: que *Mundo a solas* es su obra más pesimista. Lo es, pero lo importante es ver cómo se origina y funciona ese pesimismo en relación con la temática y la creación metafórica de los otros libros pertenecientes a la primera etapa poética de Vicente Aleixandre.») Un trabajo que deberá ser tenido en cuenta cada vez que se estudie esta obra del poeta español.

A ese trabajo le siguen un ensayo de Alfonso Cervantes sobre *Cántico,* de Jorge Guillén; de John Crispin, *Metáfora y mito en la Generación de 1927: El caso de Pedro Salinas;* un interesante estudio sobre la dedicatoria de *La casada infiel,* de Federico García Lorca, sobre la cual tanto se ha especulado, y, por último, una nota sobre las influencias surrealistas en *Un río, un amor,* de Luis Cernuda, de Stephen J. Summerhill.

## Hora de Poesía

Sostener que la poesía no recibe—en ninguna región del mundo hispanoamericano—el tratamiento ni el interés que merece, no es una queja melancólica de un poeta que sufre en carne propia la incomunicación que existe inclusive entre quienes manejan la misma lengua, sino una incontrastable realidad. Por ello, la aparición de una revista dedicada íntegramente al estudio serio de los problemas poéticos y al análisis de autores y obras de nuestro tiempo, resulta siempre una sorpresa. Más agradable en la medida en que *Hora de poesía* denota un fervor y un rigor en el tratamiento de cada uno de los temas que no suele ser tan homogéneo en las publicaciones de su tipo que aparecen en el extranjero.

En la «Presentación» se sostiene, a manera de manifiesto o profesión de fe: «El equipo que realiza *Hora de poesía* no constituye un movimien-

to poético ni un grupo de trabajo homogéneo con un ideario preconcebido. Nos une el interés común por la poesía y la convicción de que, a todos los niveles, hay mucho por hacer y mucho por deshacer, y que éste es un buen momento para aportar nuestra contribución conjunta a esta tarea.» Y agregan: «*Hora de poesía* será más una revista *sobre* poesía que *de* poesía, e intentará recoger y analizar el mayor número de manifestaciones poéticas habidas y por haber fuera y, sobre todo, dentro de nuestro país.»

Sería importante que esta declaración de principio no quedara en meras palabras y pudieran leerse en las futuras páginas de *Hora de poesía* análisis sobre la obra de decenas de poetas hispanoamericanos de primera línea que son poco menos que absolutos desconocidos en la Península. En especial, en un momento en que debido a las férreas censuras que imponen las dictaduras que ejercen el poder en la mayor parte de los países del continente americano, los poetas (como casi todos los escritores, por otra parte) se han quedado prácticamente no sólo sin lugares donde publicar, sino también sin esas mínimas cuotas de respuesta crítica que necesita todo creador para continuar su camino.

El sumario del número inicial de *Hora de poesía* incluye las siguientes críticas y comentarios: sobre *El descrédito del héroe,* de José Manuel Caballero Bonald, por Carlo Frabetti; de Enrique Molina Campos, una *Nota conjunto sobre la poesía de Brines;* del mismo Molina Campos, *La épica dialéctica de Javier Lentini;* de Ana Moix, *Juan García Hortelano: Un dulce destripador;* sobre *Las rubaiyatas de Horacio Martín,* de Félix Grande, una nota de José Luis Giménez Frontín, quien firma también comentarios sobre *Víspera de San Juan,* de José María Carandell, y *La mosca,* de Antonio Matea Calderón. En la sección «Noticia de poetas», los creadores elegidos son Wallace Stevens, Joan Brossa y el uruguayo Mario Benedetti. En la parte dedicada a «Ensayo», los temas son los siguientes: *La poesía reveladora de Stephen Spender,* por Jorge Ferrer Vidal, y *Luis Cernuda como en sí mismo al fin...,* por Jaime Gil de Biedma.

Los temas que se anuncian para los números próximos resultan—dada la seriedad que hace presuponer esta primera entrega—de indudable interés: *Poesía de Nicaragua, Generación del 36 versus poesía social, Poesía y fascismo, Influencia de la poesía germánica en la poesía catalana, Joven poesía italiana,* entre otros.

*Hora de poesía* promete una periodicidad bimestral y la edita Javier Lentini.—*HORACIO SALAS (Antonio Arias, 9, 7.º A. MADRID-9).*