Sección bibliográfica

LA NECESIDAD DE CONTAR

Siempre es igual la pena: vestidla de alegría.
F. Q., de *Oda al cante*

«Por el trigo, por la arena, por los ojos de mi morena que así fue, y al que Dios se las dé, San Román se las bendiga.»
Hortensia Romero Vallejo

Con la novela *Las mil noches de Hortensia Romero* (*), el habla andaluza, en sí misma, se constituye en mensaje. Quiere ser el testimonio vivo de una realidad presente en el panorama español de nuestro tiempo y, como tal, remite a un modo de ser diferenciado que simboliza en la palabra la expresión de una identidad. El *camino de en medio* al que alude el novelista en su nota final, camino diferente al de la transcripción fonética y al del castellano distante de *las expresiones populares del Sur* (v. pp. 297-98), se concreta en giros y frases y en una sintaxis que señala un modo particular de organizar la relación de los hechos: muestra una visión del mundo, y de la propia circunstanciación, en el uso regional de la palabra. Como Hortensia «La Legionaria» emite su discurso ante el magnetófono, la lengua está impregnada, necesariamente, de elementos que ostentan un marcado carácter coloquial. Ello no puede ser fortulto; por el contrario, evidencia una elección del narrador que se carga de significado.

Si el corpus de obras que integran la novelística española contemporánea coincide en la búsqueda de un pueblo perdido, en el que yacen las trazas de la identidad subsumida (1), Hortensia incorpora, suma a esa búsqueda su propio testimonio, que trasciende la visión individual. No estamos solamente frente a una novela «de personaje», de corte psicologizante: se nos presenta también como expresión de regionalidad.

(*) Fernando Quiñones: *Las mil noches de Hortensia Romero*, 3.ª ed., Ed. Planeta, Barcelona, diciembre 1979.

(1) Gonzalo Sobejano: *La novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Prensa Española, 1975, p. 523.

Por otra parte, y de manera coincidente con esta intención, la protagonista agrega historias concernientes a aquellos personajes que, de algún modo, han tenido que ver con la suya propia, a través del vivir popular andaluz. Tales historias se imbrican en la autobiografía que la encuesta orienta y fluyen libremente, convocadas por el recuerdo. Alternan en el espacio narrativo, proporcionando los sucesivos efectos comunicativos y estéticos que suscita cada relato. Y, funcionalmente, esas historias paralelas convergen en la mostración de la instancia autobiográfica.

Hortensia aglutina personajes, situaciones, significados. Su definida individualidad está también hecha de sociedad. Los aspectos peculiares de cada pasaje, historia o reflexión, concuerdan, sin embargo, en la exposición de un modo de vida que se revela de continuo. «La Legionaria» refiere *las dos historias del Friti, la del enano del coñac y las narraciones del Maera, de la quincallera, de Joaquín el Loco y de la abuela Pepa...* y las transmite al lector, constituyéndose en portavoz de esas historias *con valiente, con gracioso,* las de viajes y aventuras, las de aparecidos y fantasmas, las de crímenes y muertos, y el relato maravilloso para chicos y grandes, que señalan sendas líneas narrativas de la tradición oral andaluza (v. p. 6).

Por otra parte, y debido a la propia circunstanciación de Hortensia, surgen los usos y costumbres del burdel, los vicios, lo referido por operarios, médicos, «embarcaos», que forman parte de la autobiografía. En estos tramos, el espacio se configura en marco de fondo por el que transitan los diversos personajes que imprimen a la peripecia sabor local, dimensión humana particularizada, y que emergen en la conformación del tema, ámbito narrativo que aglutina las diversas conductas.

Hay una soledad íntima y social en los personajes que soportan el peso y las determinaciones de una sociedad dividida en compartimentos estancos: la comunicación entre ellos es eventual, dolorosa. No se suman; sus metas y encuentros se tiñen con el signo de lo efímero. *...¿Ves tú?* —dirá don Pedro Quintana—, *...eso, que toda la gente estamos así separaos y solos como esos ratones...*, y luego Hortensia lo enfatizará: *Así que yo, extrañaísima de que don Pedro me dijera aquello y más de una vez y más de dos: lo de los ratones apartaos* (pp. 249-250).

Por ello, la convicción surge del desgaste, de la frustración, en la mayoría de los casos. Y el afán de «La Legionaria» busca trascender la limitación merced a un impulso vital poderoso, a un erguirse sin desmayos sobre el propio esfuerzo: *con lo que yo llevo encima y con lo que se ha aprovechao de mí todo el mundo...*, dirá trasuntando,

también e inadvertidamente, a su tierra, ...*y todavía no me han echado a mí abajo ni me han cambiado la manera de pensar y que yo sea alegre. Porque es muy difícil que se me ahume a mí el pescao o que me desespere... y eso mismo le pasa a mucha gente de aquí de esta parte de Andalucía, que hay que picarla cantidá pa que se amargue y se rebele, no como en otros sitios* (p. 20).

Es ese impulso el que se manifiesta en el deseo de abarcar, de concentrar la experiencia en la expresión, de incorporar al acervo propio el legado que supone lo que se cuenta: lo que se ha visto, lo que se ha oído, lo que se escucha atentamente. Esto otorga al relato un tono que va del apasionamiento vital a la serenidad capaz de reflexionar, de contemplar. En un continuo que se reitera, en el discurso que no decae, el contar se convierte en necesidad: es el modo de testimoniar. Hechos e identidades se entretejen en una apelación permanente a lo narrado, y es esto lo que permite y justifica la inclusión de la narración oral y de las historias laterales. El relato oral contrasta, especialmente, su capacidad detentadora del elemento maravilloso, con el avance inexorable de la sociedad tecnificada. La cultura popular se enquista, queda apresada en la cultura de masas; su vitalidad está amenazada por un efecto disolvente, atomizador.

La inclusión de las cartas de don Rodrigo Palma a don Jacobo del Barco, por otro lado, revela otro tipo de discurso, irónico y cáustico, dirigido a señalar ...*que hay prostituciones bastante más notables que la de la señora Hortensia de su horror* (p. 230). Aquí se exponen las características del trabajo realizado por la estudiante de sociología Isabel López Luna, y la negativa a su admisión por el catedrático a quien va dirigido. Es un discurso crítico, que condena la mentalidad anticientífica y reaccionaria, y proclama la necesidad de acceder a un tiempo en el que ya no quepa *escandalizarse con la verdad.*

No hay, en *Las mil noches de Hortensia Romero*, el propósito de revelar lo abyecto y lo mezquino para detenerse en la mostración de lo feo, sino el de trascenderlo desde el seno mismo de la dificultad. Es conveniente destacar, dicho sea de paso, que la tradición literaria española acusa en general cierto feísmo que proviene de su predilección por el realismo, por su proximidad a lo sensible, a lo inmediato. El elemento fantástico o maravilloso aparece como excepcionalidad (2).

La novela que comentamos se remite a la novela española más antigua. Hay en ella, también, elementos propios de la picaresca, como lo son el peregrinaje de la protagonista, la sordidez del ambiente y

(2) Ramón Menéndez Pidal: *Los españoles en la literatura*. Bs. As., Espasa-Calpe, 1960, páginas 86-87.

el relato autobiográfico. Pero hay que atender a las peculiaridades de la labor creativa, en la que se formalizan contenidos y se significan formas en la cristalización discursiva, por un movimiento de interpenetración dialéctica continua. La voluntad central de testimoniar, la elección de personajes individualizados y de su proyección social, la convicción de que la existencia humana se da en tanto que ser simultáneamente individual y social, determinan la forma y la materia narrada por Hortensia.

Y, si por la novela se revela el mundo individual-social a la conciencia del lector, la interiorización del narrador en la modalidad discursiva de la protagonista la revela como existente: Hortensia «La Legionaria» deja de ser un caso más y se convierte, atenta a sus posibilidades, en paradigma de la lucha contra la enajenación a que ha sido sometida. La conciencia de «La Legionaria» se puebla con un aluvión de historias y de imágenes, transmitiendo la impresión sensible y razonada del caudal humano que ha receptado. La ética por ella expuesta rechaza la moral convencional, fruto de una estructuración social injusta. Y esa ética que explicita Hortensia señala la necesidad de la solidaridad como respuesta a las miserias humanas y sociales. En ella, la experiencia comporta un saber que se construye desbelando, rechazando la apariencia como imagen de lo real.

Las mil noches de Hortensia Romero no se suma a esa clase de relato erótico que halaga los sentidos por evasión, para llenar el vacío que dejan las múltiples carencias vitales y expresivas. En su exposición del erotismo, Hortensia defiende la legitimidad del placer sexual, con ese *sufrimiento entreverao maravilloso.* Y sabe también que se puede ir más allá, hasta *...sentir las mismas cosas en el mundo, desde lo que nos gustaban los bichos a los dos... hasta lo que pensábamos y lo que hablábamos...*, entonces *...se nos iban las horas muertas allí sentados y queriéndonos sin decirlo...* (p. 58).

La cosmovisión vitalista de Hortensia genera un impulso permanente porque la individualidad, destacada en el yo, busca a tientas su inscripción en la conciencia colectiva. Y la soledad social se trasunta estéticamente en el contexto. El relato se orienta con un ritmo ágil que no conoce morosidad alguna, y se centra en el contrapunto permanente de lo abyecto con la vida que pugna por derramarse en estallidos.

Si la novela reúne la historia localizada en quien la cuenta juntamente con las otras, su tratamiento del tiempo y del espacio presenta similitud estructural. Hay un registro espacial que va desde el lugar irremisiblemente perdido —la calle de Hortensia en Málaga— hasta un espacio que se quiere total: *...él tenía antes en la torre alta de la*

azotea su mesa y sus avíos, y escribía allí viendo la Plaza San Antonio, y TODA la Calle Ancha y el mar y la Alameda y TODO... (p. 241). O *...por la parte del muelle se ven la torre del Ayuntamiento y los barcos y la Catedrá, y luego, pasando la Punta San Felipe, empiezas a ver la Alameda y el Carmen, la Torre Tavira, el Faro Las Puercas, TODO* (3). El tiempo va desde el tratamiento de cada uno de los tiempos interiores a cada relato hasta la remisión a un tiempo narrativo que se remonta a la gestación remota de los cuentos de *Las mil y una noches* (4). A ellas apelan el título de la novela, su estructura, el procedimiento del relato oral, la inclusión de las historias adicionales y la peculiar situación vital de la protagonista en el tiempo presente: el tiempo de la emisión, que llena las seis cintas magnetofónicas que conforman la totalidad de la narración de Hortensia.—*ENRIQUETA MORILLAS (San Martín de Porres, 41, 3.º F. MADRID-35).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

UN BYRON DE LAS PAMPAS

The South American Sketches of R. B. Cunninghame Graham. Selected and edited with an Introduction, Notes, Glossary and Bibliography by John Walker. University of Oklahoma Press, Norman, 1978, 292 pp.

Nacido en Londres, Robert Bontine Cunninghame Graham (1852-1936) llevaba la suficiente mezcla de ancestros y lejanías en su ascendencia como para estar condicionado al viaje, esa forma de vida. Su madre era de origen hidalgo español y había visto la luz en un barco frente a las costas de Venezuela, donde pasó sus tres primeros años, y en el lugar donde estaba destinado su padre, marino de profesión. El señor Cunninghame, a su vez, era un soldado oriundo de Escocia. Aunque criado en aristocráticos colegios de Harrow y

(3) Las mayúsculas son nuestras. La cita última corresponde a la p. 285.

(4) *Las mil y una noches, Alf laila wa-laila* en árabe, no indica el número mil uno sino una gran cantidad (es impar porque los musulmanes creían que los pares eran de mal agüero). Como se sabe, es una colección de cuentos de extensión desigual y origen diverso, oriental predominantemente, pero con posterior incorporación del elemento cristiano. Estructuralmente, se presenta como un relato que contiene infinidad de relatos: Scherezada, para evitar el ser decapitada al amanecer, deja intencionadamente las historias sin terminar, intercalando cada cuento en otro, y continuando la serie hasta nunca acabar. Es un procedimiento antiquísimo, que se registra en la antigüedad oriental y greco-romana. (Para ampliar detalles puede consultarse: Enrique Anderson Imbert, *Los primeros cuentos del mundo,* Bs. As., Marymar, 1977, especialmente en p. 298).

Bruselas, su frecuentación de la abuela materna, una gaditana, lo familiarizó con el idioma castellano y con el aventurero mundo criollo. No es casual que en 1870, con la connivencia materna, intentara su primera excursión pampeana, a la Argentina.

En las pampas, Cunninghame pasó a ser «Don Roberto», disfrutó de los caballos que él consideraba los mejores del mundo, convivió con los gauchos, bebió el áspero vino Carlón de las pulperías, trafícó ganados, organizó riñas de gallos, frecuentó el amor fugaz y pago de las *chinas cuarteleras* (suerte de soldaderas criollas de las guerras civiles) y de las *quitandeiras* y hasta participó en la revolución del caudillo entrerriano López Jordán contra el presidente Sarmiento, en que fue muerto Justo José de Urquiza. El, un culto caballero (en el más amplio sentido de ser «hombre de a caballo») se puso del lado de la «barbarie» contra la «civilización».

Abandonó en 1873 los ejércitos sublevados y marchó al Paraguay, donde obtuvo una concesión para cultivar yerba mate. Se encontró con los restos de un país destruido por la guerra exterminadora de la Triple Alianza, apenas poblado por viejos y por mujeres. Esta vez tomó el partido de la civilización. Muchos años después, en 1933, publicará su *Portrait of a Dictator,* requisitoria contra el derrotado dictador paraguayo Francisco Solano López.

Pero la mera visión de la injusticia y la miseria bastó para convertirlo a un radicalismo político que pasó, invariablemente, por su denuncia del sistema colonial o puramente imperialista. En los ranchos pampeanos aprendió a jugar al truco y a tomar mate, a abogar por los derechos de los indígenas zulúes, de los mineros escoceses, de los obreros británicos, de los turcos enfeudados a rusos e ingleses.

Luego estuvo de oficial naval en Uruguay y pasó al Brasil en un nuevo tráfico de caballos. Su mundo eran las pampas, las incesantes llanuras rioplatenses y riograndenses, ese plano horizontal sólo comparable al mar y al desierto, con su doble piélago de pasto y cielo donde encontraría tantas similitudes entre el gaucho y el beduíno: la misma indolencia, la misma confianza en la bondad de «ese buen muchacho Dios», la misma indiferencia por el progreso tecnológico, la misma necesidad de vivir a caballo, jugar a caballo, flotar en el símil marino de las pampas, siempre a caballo.

Cunninghame era un romántico tardío, tal vez embebido por las creencias arcádicas de Rousseau en la bondad de la naturaleza y del estado de naturaleza en el hombre. Miraba con melancolía cómo los gauchos vagabundos y haraganes se transformaban en peones de las estancias, cambiando el chiripá y la bota de potro por el pantalón de franela metido en la caña de cuero de los camperos tejanos. La

indivisible unidad de la pampa infinita era rajada por la vía del tren, los ganados convertidos en mercancía y los pulperos vascos o italianos, transformados en banqueros de aldea.

No podía fijarse en un punto. Volvió a la patria en 1878, pasó por España y Francia, se fue a San Antonio de Texas a traficar con algodón mejicano, estuvo en contacto con Buffalo Bill, enseñó esgrima en Méjico-ciudad bajo el nombre de «Professore Bontini».

En 1883 murió su padre, dejando una deuda de 100.000 libras que le obligó a volver nuevamente al país natal. Explotó una compañía de tranvías en Glasgow, siempre montado en su caballo argentino «Pampa» que había comprado por 50 libras y lo acompañaría veinte años, «sin cansarse», como recordaría al dedicarle su libro *The Horses of the Conquest.* En «Pampa» solía concurrir montado a las sesiones del Parlamento, a partir de 1886, como representante del Partido Liberal, donde integró su ala izquierda y tomó posturas radicales: nacionalización de la tierra, impuesto progresivo a la renta, disolución de la Cámara de los Lords, jornada laboral de ocho horas, sufragio univesal, educación libre y secularizada, reforma penitenciaria. Se hizo célebre su frase: «Jamás me retracto» con que solía contestar al Orador de la Cámara.

Este radicalismo lo hizo amigo de Bernard Shaw, quien lo tomó como modelo para el oficial búlgaro de *Las armas y el hombre* e incluyó parte de sus testimonios en *La conversión del capitán Brassbound.* Por participar en un sangriento mitin contra la represión en Irlanda estuvo preso seis semanas con el socialista John Burns.

Pero la aventura volvió a tentarlo. En 1892 vino a España en busca del oro que describía Plinio en su *Historia natural.* No lo halló y pasó a Marruecos. Se dedicó luego a escribir sobre sus viajes y sobre temas históricos de la conquista española, hasta 1914, en que se alistó en el ejército, pero sólo se le encomendó la compra de caballos en América del Sur. El «monstruoso progreso» había cambiado sus pampas. Siempre del lado de los primitivos, dio a estampa un estudio sobre la rebelión mística de Antonio Conselheiro en Canudos, que sirvió también de asunto al clásico brasileño *Os Sertoes* de Euclides da Cunha.

Cunninghame escribió incesantemente en las décadas de los veinte y los treinta, sobre todo temas históricos. Interrumpió brevemente su tarea familiar de escritor para viajar a Ceylán y Africa del Sur. La muerte lo sorprendió —nunca mejor empleado el tópico— en Buenos Aires, en un enésimo viaje que parecía de despedida. Por las calles porteñas desfilaron sus restos, seguidos por los caballos «Mancha» y «Gato», con los cuales Aimé Tschiffely, su biógrafo, había unido

el trayecto del Río de la Plata a la bahía del Hudson. El embajador inglés olvidó su anticolonialismo y elogió al luchador de la libertad, etc.

Tal vez Cunninghame no sea un escritor, pero basta su breve semblanza para dar interés novelesco a cualquiera de sus prosas. En esta antología preparada por John Walker, profesor de español en Ontario, se reúnen algunos capítulos de sus libros relativos a Argentina y, en menor medida, a Brasil, Uruguay, Paraguay, Colombia y Venezuela.

En una prosa concisa y de recatado lirismo, Cunninghame repite la actitud del viajero inglés por las tierras desoladas que son, en ese siglo victoriano, las llanuras marginales de Inglaterra allende el mar. Pero en lugar de ser el clásico observador que espía las producciones del lugar y la posibilidad de ser aprovechadas por el imperio, su pupila romántica se detiene en los paisajes soledosos y en las costumbres arcaicas que lo enternecen, en los restos de misticismo precristiano y en la elasticidad de los caballos pampásicos.

La mirada de Cunninghame es atenta y arcádica. Gracias a *gringos* como él, como Paul Groussac o William Henry Hudson (que tanto conoció «Don Roberto») el paisaje de las llanuras sudamericanas se ha salvado de la desatención de sus habitantes, ante la cual estaba desacreditado por la cotidianeidad, y de las variaciones que la historia le ha impuesto. Su visión es un viaje al tiempo de confines entre la soledad prehistórica y la irrupción del *progreso:* la tecnología ferroviaria, la ciudad, el hilo del telégrafo que borra las distancias, el ejército regular y el hombre asociado al hombre, con su riqueza de alternativas y sus rudos conflictos.—*B. M.*

LA POESIA DE LA VIDA DEL POETA

HORACIO SALAS: *Gajes del oficio,* Ed. Taranto, colección «Nos queda la Palabra», Madrid, 1979.

Los pasos que suele dar una generación poética son previsibles. Están prefigurados por la historia de la literatura y por las buenas costumbres de las sociedades donde el excedente económico y las tradiciones de la cultura permiten que, cada tantos ciudadanos dedicados a tareas más o menos pragmáticas, un corto número se dedique a escribir versos.

Así, una generación aparece con un manifiesto explícito o disperso, con un puñado de revistas, con un premio por fin entregado a la figura líder, con unos críticos que comprenden sin desdeñar y

sin sentirse ajenos a la novedad, etc. Con suerte y tiempo, los pocos que persisten envejecen, se les propinan becas y seminarios, pasan a las antologías, eventualmente llegan a eso indescifrable y, por ello, algo monstruoso que se llama «gran público».

Pero la historia tiene sus anomalías y sorpresas, y no siempre las previsiones son inevitables. De una de estas imprevisibles variantes en la historia institucional de una generación da cuenta el presente libro de Horacio Salas. Y esto —que el poeta se haga cargo de la anomalía— sí venía en el presupuesto, a pesar de todo, pues la generación de Salas, en la Argentina, deliberadamente, entregó el espacio poético a las minucias de lo cotidiano que, normalmente, sólo provocaron la desatención de los poetas, e instrumentalizó el habla coloquial y los lenguajes periféricos a la «literatura» (los anuncios publicitarios, las letras de tango) como maneras de elocución legítimamente poéticas.

La historia estaba debajo. La historia de un país llevado al límite de sus contradicciones, de un conglomerado inorgánico de fuerzas, todo lo cual hizo crisis de la peor manera. La crisis tal vez sea breve para el largo acontecer de una nación, pero es posible que cubra con su sombra la vida —y la muerte prematura— de muchos hombres.

La historia, sorpresiva, imprevista, cruel, sangrienta, quiebra el sereno discurrir de esta vieja costumbre institucional de la cultura llamada *poesía*. Y el poeta, desarmado de sus rutinas, cede su voz a esta historia.

Primero es el decurso de una historia que desgasta y no satisface:

> *Yo he visto a las mejores mentes de mi generación destruidas*
> *por mantener puestitos miserables*
> *no por zambullirse en la violencia de la sangre*
> *o en los oscuros laberintos de los sueños.*

Luego, la cultura-refugio, el sereno acervo heredado de los padres, que una vez resultó eficaz (como se define y se critica en el poema «Kultur»):

> *...pintar flores ingenuas y soles con sonrisas*
> *o clavar banderitas en los barcos de diario*
> *no alcanza —es evidente— para adecuarse*
> *a la verdad concreta.*

El intimismo de libros y amores perfectamente privados tampoco es ya suficiente, pues hay

> *..un río chiquito como el Mapocho*
> *donde flotan cadáveres entre libros de Freud y Thomas Mann.*

El proyecto generacional, que bien pudo ser cantar la disolución caótica y dramática de un país, tampoco es ya factible. He allí los «gajes del oficio»: no hay poesía si todos los libros de versos perecen en la hoguera y el exterminio alcanza a los poetas. No hay poesía si la historia no le deja espacio, a pesar del lúgubre chiste de Borges en el sentido de que la censura engendra la metáfora porque obliga al poeta a evitar la expresión directa. Ya no es cuestión de metáforas, hipérbaton, oximoron o metonimias. Es cuestión de vida o muerte. No de las palabras que a ellas aluden, sino a su acontecimiento biológico.

A partir de esta constatación, el libro de poemas se transforma en un diario de acontecimientos donde se registran los hechos a que somete el oficio al poeta. Las palabras desencadenan su lógica de hechos propios y el discurso termina por dominar a quien lo emitió, a poco que se tiña de sentidos históricos suficientemente contundentes. Primero será una melancólica mirada que se posa sobre la figura de los amigos que emigran. Después, documentarse sobre el peligro concreto que sobreviene en el tubo del teléfono. Por fin, el exilio propio. El poeta levanta la mirada y encuentra las estrellas desordenadas. Pero la falta de lugar es patente bajo sus pies, donde las tablas del piso crujen, donde el lodazal es blando y hace que los pies se hundan.

El involuntario diario poético en que se ha convertido un deliberado y antiguo itinerario poético termina con un signo de interrogación. Sobreviene lo *atópico* (el sentirse fuera de todo lugar) y la conjetura, ya no meramente poética, de estar en el suelo físico de Madrid, en el suelo mnémico de Buenos Aires o emitiendo las clásicas noticias de Ninguna Parte, la sempiterna Utopía, Tierra sin Espacio. El mundo pierde su fijeza —geográfica y simbólica: la fijeza del «haber llegado a»— y flota a la deriva en busca de nuevos datos axiales.

Las Tres Marías que andaban tan campantes
a la altura de un piso catorce más o menos
siempre en la misma calle arriba entre los plátanos
de pronto se han perdido
se han escondido lo mismo que el sol un día de eclipse.

Es, por ahora, el último gaje del oficio.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 B. MADRID-24).*

EL OTRO MEXICO, DE JORGE RUFFINELLI

Jorge Ruffinelli, el escritor uruguayo antiguo secretario de la sección literaria del desaparecido semanario *Marcha*, ha venido cultivando, desde su reciente emigración a Veracruz, el ensayo literario de un tema mexicano, como *José Revueltas, ficción, política y verdad* (1977) y el texto que a continuación reseñamos: *El otro México* *. Este volumen se compone de tres visiones literarias de México en los escritos de Traven, D. H. Lawrence y Malcolm Lowry.

Ruffinelli, teniendo en cuenta la copiosa bibliografía sobre el tema, rastrea algunos de los rasgos de la enigmática personalidad de Traven, el narrador norteamericano que llega a México en 1924 y se nacionaliza en 1951. Dentro del primer ciclo de novelas autobiográficas (1926-1929) se analizan *El barco de los muertos* y *Salario amargo*, ambas publicadas en 1926 y en las que Traven da una visión sociopolítica de la explotación del proletariado. Dobbs, el personaje de *El tesoro de Sierra Madre*, ejemplifica, según Ruffinelli, «la conflictiva desubicación social y cultural del extranjero en México, y toda la novela hará incluso más patente la situación, al ilustrar, en un nivel más amplio, el intento de saqueo que el *blanco* realiza sobre la riqueza de la tierra; es el saqueo económico, imperialista, que el continente ha venido sufriendo desde los inicios de la conquista» (p. 34). *Puente en la selva* y *La Rosa Blanca*, ambas publicadas en 1929, tratan de la denuncia de la explotación norteamericana del petróleo y la utópica defensa del orden comunitario indígena. Las narraciones de la segunda fase, o novelas de la selva, están ambientadas en el sur de México y fueron publicadas entre 1937 y 1940. Los temas de estos relatos —*La rebelión de los colgados*, 1936; *El general*, 1940— son: la explotación del indígena, los motivos socioeconómicos de la Revolución y la defensa de los oprimidos contra los valores de la burguesía. El último ciclo comprende las obras publicadas entre 1940 y 1960, como *Macario* (1950) y *Aslam Norval* (1960). Trend no es sólo un ideólogo anarquista, y su visión de México: «no es la de un nativo ni la de un turista extranjero, sino la de un individuo que ha pretendido, a lo largo de los años, un conocimiento cabal y profundo del medio para identificarse todo lo posible con él, para *colaborar* de algún modo en su recuperación colectiva» (p. 62). La efectividad del compromiso de Traven está en el hecho, según Ruffinelli, de que es un narrador nato que sabe contar.

El ingles D. H. Lawrence es el escritor que huyendo de esa civilización industrial de su patria que altera los instintos vitales

---

* *El otro México*, Editorial Nueva Imagen, 1978.

encuentra en México, especialmente en los cultos aztecas, la exaltación de los impulsos naturales. Tratando de superar su crisis personal viaja a México (1923-1924) en busca de una sociedad utópica. De esta experiencia mexicana se destaca *La serpiente emplumada (Quetzalcóatl)*. El pacifismo de Lawrence, así como el rechazo de la rígida moral sexual inglesa, son los motivos, según Ruffinelli, que impulsaron al escritor a buscar en el Nuevo Mundo un mesianismo libertario, primero en Taos (Nuevo México) y posteriormente en México. El mesianismo del escritor inglés, basado en un autoritarismo militar teocrático de los viejos dioses aztecas, encierra un irracionalismo ideológico racista, reaccionario, que le impidió profundizar en la historia del pueblo mexicano.

El ensayista analiza las contradictorias opiniones sobre el valor literario de *La serpiente emplumada*, obra de la que en último análisis habría que salvar el vigor narrativo de la descripción paisajística. Ideológicamente la obra es un fracaso quizá porque Lawrence no supo integrar literariamente sus contradicciones personales con las de un país que nunca llegó a entender: «Así es como hay que tomar *La serpiente emplumada* y los sentimientos de Lawrence hacia México: como una mezcla de rechazo y fascinación» (p. 99) .

Los protagonistas femeninos de la novela *La mujer que se fue a caballo* (1925) y el cuento *¡Nada de eso!* constituyen sendos ejemplos de las catastróficas consecuencias que conlleva el deseo de descifrar el enigma de este hermético e inaccesible país. Las crónicas *Mañanas de México* (1927), especialmente los cuatro primeros capítulos dedicados a México, junto con *La serpiente emplumada* son, según Ruffinelli, los textos más valiosos de Lawrence por el esfuerzo que representan en descubrir el misterio que encierra el vivir histórico del mexicano: «Los textos lawrencianos son vigentes, pues comienzan a elaborar un origen al pensamiento nacionalista que él, sin embargo, no pudo entender a fondo, pues llegaba obsesionado por la búsqueda de un personal paraíso inexistente. Ha dejado elementos de interpretación, ha dejado asombrosas ideas (por lo acertadas o por lo equivocadas) y, sobre todo, imágenes bellas y algunas nociones como la de la soledad mexicana, la crueldad sacrificial del pasado azteca, el hermetismo emocional, que han calado, explícitamente o no, en la propia literatura mexicana y en el propio sistema de pensamiento que ésta ha elaborado para conocerse y reconocerse» (pp. 115-116).

La primera versión de *Bajo el volcán* del inglés Malcolm Lowry data de 1937. Esta «fantasmagoría inspirada por el mezcal», como define el autor a su novela, trata de las distintas reacciones que ante un

moribundo experimentan los personajes. Ruffinelli examina los múltiples niveles simbólicos de *Bajo el volcán,* novela estructurada en torno al tema del fracaso ante la brutal realidad mexicana, ese paradójico infierno donde Lowry esperaba encontrar una solución a su crisis amorosa. Pero este relato no se reduce al tratamiento de un problema personal, sino que «interioriza la imagen de México y hasta los paisajes se convierten en metáforas de la peripecia subjetiva, de ese viaje interior que 'nunca termina'. Y sin embargo la dialéctica con la realidad circundantes persiste, y lejos de ser una mera proyección de la voluntad, una 'lectura ideológica' de la naturaleza, es el 'término real' que se opone a, y dialoga con, la subjetividad» (p. 157). *Oscuro como la tumba* narra la segunda vuelta de Lowry a México con el fin de exorcizar los demonios del pasado. Esta novela no es sólo la búsqueda angustiosa de la salvación individual en el *alter ego* encarnado por el personaje Juan Fernando, sino que representa también, «la búsqueda de los aspectos positivos de su vivencia mexicana» (p. 129). El entusiasmo por el paisaje y los efectos de la Revolución, el cardenismo, la reforma ejidal, etc., son motivos de la novela que claramente revelan la simpatía de Lowry por «los de abajo».

El interesante y documentado ensayo *El otro México* nos descubre la visión literaria de tres escritores anglosajones de un país cuyo hermetismo, violentos contrastes y contradicciones enfrentan a los personajes y autores de estas narraciones no sólo con su destino individual, sino con la incógnita de la realidad histórica mexicana.—*JOSE ORTEGA. The Humanistic Studies Division. University of Wisconsin-Parkside. KENOSHA. Wisconsin 53140 (USA).*

GARCIA LORCA VISTO POR EDWIN HONIG

El mundo hermético y, a la vez, ampuloso de Federico García Lorca, nunca como en la obra de Edwin Honig se nos había mostrado pleno de aciertos y maduro para entender la obra entera de un dramaturgo-poeta que, de no haber sucumbido tan tempranamente, habría transformado de raíz la más pura esencia de nuestro teatro, de nuestra lírica y, también, con ello, de nuestra forma de ser.

García Lorca (*) es la obra de un profundo conocedor de nuestra idiosincrasia y de un estudioso de lo mejor de nuestras letras, pro-

(*) Edwin Honig: *García Lorca,* Editorial Laia. Barcelona, 1974.

fesor de Literatura Inglesa en diversas universidades norteamericanas, a la vez que poeta y crítico literario; Honig ha traducido al inglés obras de Cervantes y Calderón de la Barca y ha estudiado los aspectos literarios de la obra de García Lorca valorándola desde los puntos más diversos y, sobre todo, analizando las aportaciones que el poeta de Fuentevaqueros trajo a la lírica y la escena del panorama confuso de las décadas que le tocó vivir y a través de las propias vicisitudes de una existencia sensible y atropellada por los acontecimientos de una intimidad difícil y, por ello, un tanto atormentada.

Aparte de un prólogo y un apéndice, que completan en varios aspectos el estudio acometido, divide Honig su libro en ocho capítulos concretos y completos cada uno de ellos para un mejor conocimiento de la obra lorquiana. En síntesis, todos ellos nos muestran los temas que Lorca cultivó y analizan cada una de las obras, sobre todo dramáticas, aunque deteniéndose en temas de conjunto poético, de forma que queda comprendido ese mundo hermético a que aludíamos que se nos presenta, a la vez, como un universo amplio donde las pasiones humanas, los conflictos sociales y los sucesos cotidianos se van entretejiendo para formar la historia de un pueblo circundado por toda una serie de sumisiones, represiones, infidelidades, esclavismos, castigos y tragedias que manifiestan claramente el espíritu de rebeldía y de constante búsqueda de la libertad de sus protagonistas; una libertad coartada por circunstancias ajenas a los propios deseos del pueblo y cuya negación reside en una autoridad falsa y egoístamente entendida que sólo entiende de humillaciones y no de plena capacidad de obrar de acuerdo con los deseos de cada uno.

Una limitación de la obra es lo tardío de su publicación en nuestro país, pues en Nueva York lo fue en 1944, y desde entonces hasta ahora no pocas circunstancias de la vida y la obra de García Lorca han sido desveladas y conocidas gracias al aperturismo de los últimos gobiernos españoles. Pero este condicionante lo salva Honig con el prólogo, en el cual hace recuento de sucesos posteriores a la publicación de su primer manuscrito, evidenciando cómo a partir de 1960 el mundo dramático de García Lorca nos ha llegado casi íntegro, y comparándole con las diversas manifestaciones que han tenido lugar en estos años y los estudios que la obra del granadino ha suscitado. Parte el primer capítulo, tras algunas notas cronológicas, de la llegada a Madrid en 1919 y su ingreso en la Residencia de Estudiantes, momento en el que García Lorca, con su equipaje de primeros versos y la experiencia de su primera publicación, nacida gracias a un viaje por España, tras haber nacido a los cenáculos literarios en Granada en 1917 en un homenaje al poeta Zorrilla, toma contacto con la reali-

dad cultural de la capital y, aconsejado por Fernando de los Ríos, comienza a trabajar en distintos géneros, todos los cuales con el denominador común de una profunda poesía y la necesidad de desvelar las raíces de lo popular. Así es como se rodea de hombres renombrados en el panorama cultural, generación del 98 y posteriores, a los cuales le unía su intensa búsqueda de una realidad que los acontecimientos políticos y sociales desfiguraban en cada jornada. En diez años García Lorca da a la imprenta y a la escena títulos básicos en su obra, además de otros inéditos que se publicarían después o que quedarían al margen de las linotipias, hasta que, en 1929 y víctima de una crisis interna, pretende huir de cuanto le rodea y acompaña a de los Ríos en su viaje a Nueva York. Es el contacto con una cultura diferente y en permanente observación de razas y costumbres desemejantes cuando el espíritu del poeta se va sedimentando y se recrea en nuevas obras y nuevos proyectos. Nace su célebre libro de poemas, el «más pletórico que escribió», en frase de Honig, visita Cuba y, tras grabar en su imaginación cuanto ha conocido y vivido, regresa un año después a Madrid, donde, por cierto, se representaba su farsa popular *La zapatera prodigiosa.* No falta mucho para que el rumbo político del país cambie, y, con el advenimiento de la República, que «trataba de despertar en el pueblo el sentimiento de su herencia cultural y de sus derechos como ciudadanos de una democracia», al llegar al Ministerio de Instrucción Pública Fernando de los Ríos se le presenta a Lorca la gran oportunidad de «dar rienda suelta a su rica imaginación en un teatro, sobre cuyo funcionamiento tenía pleno control hasta en el más mínimo detalle» al haberse creado «La Barraca» con el patrocinio gubernamental. Es una etapa magnífica, en la cual el amplio solar hispano tiene ocasión de ver representadas las obras de García Lorca y las de nuestros clásicos. Todo ello le lleva a Buenos Aires, donde, como representante de nuestra cultura, hizo una labor aún recordada en aquellos lugares, pues allí se dedicó «a un intenso trabajo de conferencias, reuniones literarias y producción teatral». Pero es en el pleno apogeo de su labor de creación cuando el calendario le lleva al verano de 1936, y, «rehusando las invitaciones para visitar Colombia y Méjico y desoyendo el consejo de sus amigos, Lorca regresó, como de costumbre, a su casa de Granada para pasar en ella el verano», donde, pese a su afirmación que decía «Canto a España y la siento hasta en la médula; pero antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos», encontraría la muerte el 19 de agosto de 1936. «Esa muerte hay que aclararla», decía hace poco un ex ministro español; pero lo cierto es que se privó a nuestras letras de un gran creador y de un reformador de nuestra cultura.

Los siguientes capítulos los emplea Honig en recrear toda la obra lorquiana y en llevarnos a su mundo a través de las apreciaciones de un crítico que ha dedicado parte de su vida a comprenderla y a saberla mostrar. Cuenta los argumentos de las obras teatrales y saca conclusiones de la manera de vivificar el alma popular en todas y cada una de las escenificaciones, amén de mostrar el grandioso valor lírico de sus obras en verso y de dejar constancia que el más impresionante rasgo de Lorca es precisamente su acercamiento íntimo a cuanto describe y canta, como, sabiendo hacerlo, parte de su propia vida y meta de su interés primordial.

El apéndice relata la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba,* obra que viene a ser como una antología del mundo hermético de Lorca, al poner en juego todas las pasiones, bajo el denominador común de la angustia y la desesperanza. Es un mundo abigarrado de pecados y de suciedades, donde, por encima de todo, se hace preciso que parezca algo bello, impoluto, limpio, para evitar que el entorno pueda calificar inadecuadamente lo que debe ser símbolo de una dignidad personal entendida sólo cara a los condicionantes sociales, por lo cual los sentimientos más puros son arrasados; la esperanza, frustrada, y la intimidad, violada. Casi como una representación de la sociedad que no quiere comprender las individualidades y que se esfuerza por reprimir las libertades de seres que no han hecho más que eso: desear ser libres.

Lo menos adecuado del libro comentado es la portada, que, incluso, quita un poco las ganas de comenzar su lectura, esa lectura tan magnífica, tan amplia y necesaria para comprender un poquito mejor a Federico García Lorca.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO. (Calle Real, 6. ALPEDRETE. Madrid.)*

LORENZO GOMIS: *Poesía 1950-1975.* Selecciones de Poesía Española. Plaza y Janés, S. A., Esplugas de Llobregat (Barcelona).

Lorenzo Gomis (Barcelona, 1924), consiguió el premio Adonais en el año 1951 con el libro *El caballo,* obteniendo por un poema que se publicó después en el mismo libro, «El perro», el premio de poesía breve de «Correo literario»; el jurado estaba compuesto por Dámaso Alonso, Leopoldo Panero y Luis Rosales. Si nos remitimos a la solapa de su libro *Oficios y maleficios,* publicado en 1971 en la colección «La Mano en el Cajón», que dirigía Florentino Huerga, entre ese espacio de tiempo Gomis publicó únicamente un poema largo. *El hombre de*

la aguja en el pajar, en un volumen de la colección «Poesía para todos».

Ahora, prologada por Pere Gimferrer, aparece toda su obra, es decir, los poemas citados y el libro *Los restos de Ampurias,* colección de sonetos que nos parece decisivamente importante no únicamente por su extensión, sino por su intensidad y sorprendente exploración del lenguaje, la entrada voluntaria en el mundo de lo real, así como el dominio técnico que encierra la propuesta utilización de un determinado metro.

Los restos de Ampurias, como bien dice Gimferrer, no difiere en su planteamiento inicial de *El caballo,* aunque su redacción fue terminada veinticinco años más tarde. Si en *El caballo* se encontraba «una visión del mundo» (Gerardo Diego), un mundo rápido, bien coloreado como un tiovivo girador, en cuya contemplación alegre se nos filtrase, vuelta sí, vuelta no, una inevitable melancolía» (José Angel Valente» o «un mundo mágicamente animado» (Alfonso Sastre), en *Los restos de Ampurias* accedemos también a ese mundo, animado, vital, sin hermetismos ni estridencias, proporcionado a la medida del hombre y sus latidos más clarificados.

Desde su primer libro, Lorenzo Gomis es un poeta preocupado por la realidad circundante, que a sus visiones profundamente «cotidianas» añade una gran pericia y un dominio del oficio poético envidiables. Gimferrer nos dice que la poesía de Lorenzo Gomis es fundamentalmente argumental y/o descriptiva. «Lo que el poeta ve es un mundo ordenado. *Y todo estaba allí* / y todo era sencillo.» La ordenación del mundo es, por una parte, la de la visión cristiana del Universo, en la que se inscribe Gomis. Pero, desde la perspectiva interior estricta, apunta a una de las dos corrientes centrales de la poesía contemporánea. Para tal poesía, el hecho capital de la vida cotidiana es la dispersión, la ausencia de sentido. La tarea más imperiosa del poeta consiste en enfrentarse a este hecho.

Lorenzo Gomis —del grupo generacional de «Laye»— es, debido a lo espaciado de sus publicaciones que ya hemos señalado, un poeta «desconocido» entre los poetas jóvenes, y los demás tampoco pueden presumir de ser buenos conocedores de su obra. El director de «El Ciervo» es mucho más conocido como periodista que como poeta, y a soslayar este hueco contribuirá, sin duda, la aparición de este libro.

Lorenzo Gomis es, desde luego, uno de los poetas importantes de «la primera generación que no ha vivido la guerra en edad adulta»,

como escribe Gimferrer refiriéndose a la literatura en lengua castellana.

Su obra, dinámica y a prueba de punzantes arbitrariedades, es un justificado argumento contra la claudicación, el sedentarismo rústico, así como una repulsa totalmente enérgica de la afectación tiznada de trascendentalismo exótico.—*JUAN QUINTANA (Avda. del Manzanares, 86, 1.º D. MADRID-19).*

SOBRE JARDINES Y GUIRNALDAS (*)

En el número 19 de la rue Bonaparte, de París, se idearon, forjaron y acuñaron durante décadas algunos de los libros de bolsillo más hermosos del siglo XX. Me refiero a los publicados por la firma *L'Édition d'Art Henri Piazza*, tan familiar no sólo a los bibliófilos sino al público culto en general. En los estantes de mi biblioteca se alinean no pocos de esos libros Piazza, cuidadísimos en la forma y exquisitos siempre en los contenidos. Puedo ver, por ejemplo, una preciosa *Aphrodite*, de Pierre Louÿs, con ilustraciones en colores de Paul-Émile Bécat. Distingo un ejemplar en papel japón del *Chant de Hiawatha*, una *Passion de Yang Kwé-Feï, favorite impériale*, el *Roman de Khaldoun*, la *Légende de Florinda la byzantine*, y, entre los clásicos de nuestro medievo occidental, no me es difícil constatar la presencia de un *Tristan et Yseut* (el de Bédier), de un *Roman de Renart*, de las maravillosas recreaciones de la saga de Guillermo de Orange y de los *Lais* de María de Francia a cargo de Paul Tuffrau, de la definitiva *Chanson de Roland*, según el manuscrito oxoniense, transcrita por Joseph Bédier. Son algunos de los volúmenes Piazza que adornan mi biblioteca y que, en virtud de sus enormes tiradas, no faltan en casi ninguna librería privada de Europa.

Pues bien, dentro del fondo editorial de Henri Piazza funcionaba una hermosa colección, en octavo menor, que llevaba un pomposo rótulo: *Ex Oriente lux*. En dicha serie se dieron cita libritos como *Le jardin des caresses, La flûte de jade, Chants du Hoggar, Les ghazels de Hafiz, La guirlande d'Aphrodite, Contes Pahlis, Nala et Damayanti*, etcétera, todos con texto orlado y con un arrebatador aire *déco*. Inevitablemente, quienes hemos leído en nuestra adolescencia esos tomos

(*) *El jardín de las caricias. La guirnalda de Afrodita.* «El jardín amarillo», colección Visor de Poesía, Madrid, 1979, pp. 176-187, respectivamente.

tendemos a considerar el Oriente como nos lo presentan sus páginas: abiertamente, locamente *kitsch*.

Las colecciones Piazza tuvieron pronto eco en España. No podía ser de otro modo. España ha sido, y es, en lo cultural, un país muy pendiente de los modelos franceses. No es difícil encontrar intelectuales españoles dispuestos a devorar literatura inglesa y alemana en ediciones de bolsillo parisienses. La gente, en España, no abandona su butaca en el cine después de media hora de una película de Rohmer o Bresson. Somos, no cabe duda, una nación culturalmente afrancesada. Por todo ello, no parece raro que la serie «Musas lejanas», de *Revista de Occidente*, reprodujera a partir de 1925 los mismos esquemas —y, en ocasiones, los mismos títulos— que presidían *L'Édition d'Art H. Piazza*. Hay que decir, en favor de la colección española, que introdujo volúmenes nuevos tan sugestivos como el *Poema del Cid* en versión de Salinas (1926) o la espléndida versión del *Cantar de Roldán* llevada a cabo por Jarnés.

Sin embargo, y en torno a 1950, sería la editorial Guillermo Kraft limitada, de Buenos Aires, quien seguiría más fielmente los moldes estéticos de Piazza, traduciendo, casi en su integridad, la colección *Ex Oriente lux*. Los volúmenes de la Kraft circularon mucho en Ibereoamérica y en España, y todavía hoy no son raros en el comercio especializado. Son libros formalmente muy agradables, con barroquísimas portadas, buen papel, y la consabida orla en cada página, como en las ediciones francesas.

Llegamos así a 1979, año en el que Jesús García Sánchez, director de la colección Visor de poesía y excelente bibliófilo, decide poner al alcance del gran público las versiones castellanas que la Kraft realizara sobre los originales de Piazza. García Sánchez opta —a mi juicio atinadamente— por la reproducción facsimilar de la serie argentina. La belleza formal de la misma lo aconsejaba así, y, además, los facsímiles aparecidos —*El jardín de las caricias* y *La guirnalda de Afrodita*— podrían confundirse fácilmente con sus respectivos originales: tanta es la bondad de la copia. Para enriquecer las reimpresiones de *Jardín* y *Guirnalda*, se incluyen en ambos tomos sendas introducciones inéditas, redactadas ex profeso para Visor por Luis Antonio de Villena. Comentaré a continuación los dos libritos.

El jardín de las caricias es, como dice Villena en su prólogo, «una antología de poesía árabe, fundamentalmente amorosa, que obedece al criterio modernista de intensificar lo erótico, lo sensual, lo lujoso, lo exótico y, parcialmente, cierto barbarismo primitivo, perfectamente maridable con los senos-jazmines en los oasis y los palacios con mil recámaras subterráneas y exquisitas...» Poco puede añadirse a la de-

finición del prologuista, que es tan precisa como sugerente. Serrallos de cristal, flores de nombres complicadísimos, mejillas siempre sonrosadas, fastuosas caderas, dientes muy blancos y uñas muy afiladas: ésa es la atmósfera externa del *Jardín.* Sin embargo, en el *eros* árabe hay también lugar para el segundo grado del amor, esa tristeza hecha de olvido, de silencio y de lágrimas que parecía tan occidental. «Ni tú puedes entrar en este círculo trazado por mi muerte, ni yo participar de esa pasión que te deshace pero que no me alcanza», contesta en uno de los poemas una mujer a los requerimientos de su amante. En otra ocasión, el poeta nos confiesa que, sin mediar palabras, él y ella son capaces de conversar en el crepúsculo. Otra vez, un hombre se entera de que una mujer lo ha querido; la mujer es la misma a la que él amara, pero ahora es ya demasiado tarde. En un poema, «Puñales», se nos habla de aquel cuchillo que brilla y fulge al alegre sol de la guerra, de aquel otro que empuña el asesino, y de los ojos de la amada, que tienen doble filo y matan. En otro, el enamorado cree que la quiere a ella y, en realidad, ella, que lo desprecia, es quien lo quiere a él, que cree amarla. Otra pieza, muy breve, recomienda decir «No se oye nada» en vez de «¡Qué silencio!», y aconseja no abrir una puerta que no pueda volverse a cerrar.

Pedro Láinez Varela tradujo al castellano el *Jardín* para la Kraft argentina, siguiendo la versión francesa de Franz Toussaint para Henri Piazza. La versión de Láinez, reproducida ahora facsimilarmente por Visor, tiene calidades sonoras, ritmo, colorido, viveza. Se lee con gusto y, además, se queda gozosamente en la memoria, como queda en el ojo para siempre la farsa rutilante de una joya de Lalique, los *bibelots* que agobian el estudio de Alma-Tadema o el camerino de Sarah Bernhardt, la innumerable fiesta de disfraces de Bakst. Pero lo *kitsch* también duele a veces. Es por eso, quizá, por lo que Luis Antonio de Villena termina su preliminar, intitulado *Invitación a las noches árabes,* con un recuerdo triste en forma de romance fronterizo: *¡Ay de mi Alhama!* Entretanto, y mientras no vuelven las banderas de Al-Andalus, puede ser un remedio la lectura de volúmenes como *El jardín de las caricias,* y, puestos ya en plan vindicativo, convendría volver a los espléndidos trabajos de don Emilio García Gómez cuyos *Poemas arabigoandaluces,* por ejemplo, siguen tan vivos hoy como en 1930.

La guirnalda de Afrodita es una selección, tan arbitraria como pintoresca, de los epigramas amorosos contenidos en la *Antología Palatina,* especialmente en su libro quinto. Quien desee conocer la *Antología Palatina* en profundidad y no conozca el griego, deberá acudir a la traducción de la misma que Manuel Fernández-Galiano prepara para la Boblioteca Clásica Gredos. Hasta ahora ha salido un tomo, el

correspondiente a los epigramas helenísticos (Madrid, 1978), que he tenido el honor de revisar. La versión de Galiano es rítmica, con muy eruditas y ajustadas introducciones parciales a cada poeta e incluso a cada poesía. Después de tantos siglos de olvido, la *Antología Palatina* visita España, pues, y con más de un rostro.

A. Ferdinand Herold preparó el florilegio para la mencionada serie *Ex Oriente lux*, de Piazza, Enrique Fernández Latour lo tradujo para la Kraft, y Visor nos ofrece una edición facsímil de esa versión, añadiéndole un pórtico a cargo de Villena.

Entre los epigramatistas de talla (Calímaco, Meleagro, Leónidas, Asclepíades, Antípatro...) quizá sea Calímaco de Cirene —en esto coincido plenamente con De Villena—, si no el mejor, sí el más representativo. He publicado muchas páginas sobre Calímaco, y todavía su quehacer poético no me ha decepcionado. Como autor de epigramas, difícilmente es superable. Los dos primeros dísticos de su epigrama número 13, por ejemplo, son prodigiosos: *Tenía oculta el huésped una herida. Subían dolorosos / suspiros de su pecho (¿te has fijado?) / mientras bebía su tercera copa, y las rosas caían, pétalo / a pétalo, todas a tierra desde su guirnalda...* El epigrama es, en general, un *haiku* japonés enriquecido por el azar de un hombre determinado: un viaje, una pelea, la muerte, una promesa... Aquí ha sido el amor, reflejado en la herida del huésped y en sus actos. Pues bien, acaso de la misma guirnalda que coronaba la cabeza del enamorado en Calímaco, tal vez de otra guirnalda mejor trenzada, han resbalado, pétalo a pétalo, las rosas hasta el suelo. Cada pétalo es un poema, y lo que fue guirnalda perteneció a Afrodita. Lo mismo que en el *Jardín de las caricias*, la estética de la *Guirnalda* de Piazza-Kraft-Visor es modernista. Está mucho más cerca de Pierre Louÿs o de Cavafis —como acertadamente señala el prologuista— que de los propios poetas helenísticos. El recopilador francés ha dividido su *Corona* en anémonas, violetas, lirios, rosas, lirios de nuevo, jacintos, narcisos y asfódelos. Al hacerlo, pensaba que las heteras de Meleagro se parecían a las chicas de Alphonse Mucha y que Marcel Schwob rivalizaba con Euforión de Calcis en el difícil arte del epilio. Cosas de Ferdinand Herold. De cualquier forma, todo es válido a la hora de dar a conocer la poesía helenística. Aun enmascarada, es muy bella.

Cuando, a finales de 1978, Jesús García Sánchez decidió que otros conocieran algunos libros de su biblioteca y, para ello, hizo reproducir sus decadentes y preciosos libros Kraft, de Buenos Aires, que traducían la decadente y preciosa serie *Ex Oriente lux*, de Henri Piazza; cuando encargó a Villena que le escribiese nuevos prólogos; cuando eligió papel, cubiertas, lomos; cuando les puso precio a los facsímiles,

quizá no fuera plenamente consciente de que estaba iniciando una tarea muy agradable y divertida. Yo, al menos, he pasado unas horas inolvidables sobre jardines y guirnaldas; he recordado cómo Luis Bardón me regaló aquella *Aphrodite* cuando me doctoré; me he visto a mí y a Luis Antonio, jovencísimos, buscando libros Kraft en calles lejanas; he discurrido por mi vida sin la habitual amargura, aunque haya sido por poco tiempo. Y todo ello gracias a dos libros que se me antojan ya imprescindibles.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA.—(Don Ramón de la Cruz, 28, MADRID-1).*

«NARCISO»: VISITA A OTRA TUMBA

Hay voces que se mantienen a lo largo de toda una obra, fieles al personaje que nos cuentan. Así, la voz un poco rota de Leopoldo María Panero, su difícil —no de interpretar, sino de querer asumir— sentido, se impone desde su primer libro de poemas, *Por el Camino de Swann* (1), y ha continuado oyéndose a través de poemarios, de su único y admirable libro de cuentos (2), e incluso de sus traducciones y artículos más o menos periodísticos, hasta plasmarse en lo que a mí me parece su más conmovedor libro: este *Narciso* que publica «Visor», verdadero cantar desde la tumba, desde el lugar de la palabra muerta.

Se ha adscrito a Leopoldo María Panero al grupo de los «nueve novísimos», que inventó en una antología ya *faisandée* José María Castellet. Poco tenían que ver entre sí tales poetas, y casi todos eran muy poco novísimos. Pero, en este concierto dispar, de nuevo se dejaban oír, por encima de las restantes, las voces de Leopoldo María y de Pere Gimferrer, distintas en sus acentos y en su sentido, pero hermanadas en la búsqueda de un más allá expresivo, de un descubrimiento que revalidase entre nosotros la poesía. Leopoldo tuvo en común con los poetas de su momento el gusto por la cultura exhibida de una manera casi impertinente, por la cita —truncada a veces, inserta en un discurso que en ocasiones la negaba— preciosa, por el aristocratismo de la imagen. Pero, tras ese cultivar minoritario de la frivolidad y de la moda, que tuvo su expresión cumplida en *Así se fundó Carnaby Street* (3), tras esa máscara de poeta casi de salón, se adivinaba ya la problemática íntima y profunda del autor, el dolor que se manifestaría en los poemas —poemas de

(1) (Caffarena Editor. Málaga.)
(2) «En Lugar del Hijo». Tusquets Editor, 1976.
(3) Ocnos. Barcelona.

ruinas, de «Titanic» hundido— integrantes de *Teoría* (4). *Teoría* fue el cuento de un naufragio, donde la máscara contaba su verdad; y es que el poeta, como las ocas para producir un buen *foie gras,* ha de sufrir para producir buenas poesías. Y es que la desesperación es combustible ideal de la fragua poética. Leopoldo María ha sufrido, se ha arruinado, ha arruinado incluso su *imagen* —aquello que nos dice en público—, llevado a la vez por una tensa, intensa y terrible biografía, y por el deseo de bucear en ella, de entenderla, de explicársela y explicarla. De ahí su investigación en el psicoanálisis, en Lacan, en Reich; de ahí, también, su interés por la magia —el fantasma de Crowley se une en su mirada y en sus palabras a los fantasmas de Young y del enano Barrie, autor de *Peter Pan,* uno de los libros que él ha sabido ver en todo su horror—, por las narraciones infantiles, por el romanticismo oscuro que parece alimentarse del lado más oscuro de nuestra vida.

Tras *Teoría,* el libro de cuentos *En lugar del Hijo* fue ya revelador: Leopoldo había ya macerado en su miseria, había encontrado en parte las raíces de su mal, que es el de muchos. Y lo contó. Se desnudó en metáforas, en cuentos a veces suyos, a veces adaptaciones de otros. La voz se hizo más rota, pero más fuerte también. Relatos de miedo, de filicidio, de angustia, se volvieron retratos de un hombre cada vez más desintegrado, desmembrado vivo, que sólo parece capaz de reintegrarse ante una máquina de escribir. *En lugar del Hijo,* que debería llamarse *El lugar del Hijo,* es un libro terrible: los miedos de Lopoldo y sus fracasos, sus vagas esperanzas —todavía tenía esperanzas— están narradas con un máximo de frialdad, de desapego, como si de algo ajeno al autor se trataran. El recurso estilístico de hablar con voces ajenas, de adaptar cuentos de otros a su peculiar realidad/lenguaje, marca una distancia del autor frente a lo narrado, y establece también barreras ante el lector, que asiste asombrado a un desgarramiento frío, a una operación quirúrgica sin anestesia, en la que no puede participar. Hay quien ha reprochado a este libro su *escritura,* considerada torpe. No han visto que esa supuesta torpeza es otro recurso, que Leopoldo sabe muy bien lo que está diciendo, y cómo ha de decirlo si no quiere quedar demasiado prendido en sus propias redes, y prender en ellas a los demás, lo que sería casi sacrilegio.

Esto no ocurre en *Narciso,* libro negro y transparente. Si *En lugar...* mostraba la puerta de acceso al subsuelo y sus repugnantes secretos interiores, este último poemario está escrito desde abajo,

---

(4) Editorial Lumen, Barcelona.

desde el humus, desde el podrido interior de un ataúd. Reseñarlo es difícil; siempre resulta difícil hacer la reseña de un libro de poesía, pero, en este caso, tal dificultad raya con el sacrilegio, es sacrilegio. No podemos desvelar los *Misterios del gusano,* como hiciera Von Juntz —personaje tan inexistente como el propio Panero—, si no hemos sido devorados por él. Casi, casi, no podemos ni siquiera leerlos, contemplarlos. Por eso nadie ha escuchado hablar a un muerto; no por que no hablen —nada hay más elocuente que un cuerpo en descomposición—, sino porque no debemos oírles. Es un misterio que tenemos prohibido. Porque la muerte —como la locura, su hermana, en tanto que hace *otros* a quienes conocemos— es contagiosa, terriblemente contagiosa.

Panero hace aquí su confesión. Se cuenta, y vuelve a dar valor «literario» al desvelar de los misterios propios. Los poetas cursis, los de segundo orden, los que dicen siempre «yo», en vez de «ello» o «nosotros», despreciaron esta forma de escribir, tan válida, sin embargo, como cualquier otra. Pero Panero, al descubrir que «yo» es también «ello» y «nosotros», ha rescatado de la miseria cursi la poesía confesional. Cuenta su muerte, su vida antes y después de ella, como un «zombi» dotado del poder de la palabra. Responde a la pregunta «¿qué se siente?», que todos estamos tentados de hacer a aquel que muere o que ya ha muerto. Como el señor Valdemar, de Poe —compañero suyo en borracheras oscurísimas—, hipnotizado por el poder del verbo, se mantiene en un curioso estado que no es vida ni muerte, en un crepúsculo creativo. Y consigue el milagro profano, perverso, de revelar aquello que nunca se contó. Quizá Artaud, en sus mejores momentos, consiguió dar la misma medida de realismo narrativo a su pesadilla, contar su muerte y su acefalia.

Si hablamos de Artaud hay que hablar también de surrealismo. Es posible que Panero no me perdone —él tiene, creo que las conserva todavía, sus manías y gustos literarios— unir su nombre al del surrealismo. Y, sin embargo, si aceptamos la versión de surrealismo que en algún lugar hace Breton, como —cito de memoria— lugar del espíritu donde los contrarios se unen, donde conceptos como «alto/bajo», «vida/muerte», dejan de ser contradictorios, *Narciso* es un libro surrealista. No, desde luego, en el sentido de escuela o capillita que le dio Breton, desvalorizando así uno de los mayores descubrimientos espirituales de este siglo. También es surrealista en el intento revolucionario, en el deseo de abrir los cauces a una de las verdades posibles, y de verla roer su camino en el mundo. Pero está más cerca de los disidentes o de los próximos, de Artaud, de Daumal, de Roland de Rèneville, siempre a vueltas con

la *experiencia de la muerte*, que es, en realidad, experiencia de la vida. De ahí el estilo oscuramente brillante, de ahí la sorpresa que nos producen sus palabras. Porque escuchamos en su discurso lo inaudible.

Leer *Narciso* es una experiencia mistérica. Un descenso a una realidad inferior, al Malkuth de los kabalistas, que no pertenece tan sólo al que la dice, a esa máscara llamada Leopoldo María Panero, sino que es un poco la experiencia de todos, la que todos negamos y ocultamos, y cuyos jirones producen lo mejor de nuestra poesía. Artaud veía a través de las fallas de su espíritu; Panero ha descendido por esas mismas grietas. Y lo que ha encontrado, lo que nos cuenta, es una verdad universal. Por eso, definitivamente, se ha roto su máscara.—*EDUARDO HARO IBARS. (Plaza Conde Valle de Suchil, número 20. MADRID-15.)*

CARLOS CATANIA: *Las varonesas,* Seix Barral, Barcelona, 1978, 514 páginas.

Asistimos desde las primeras páginas de esta novela a una exposición narrativa con evidentes y magistrales alardes técnicos. Los múltiples puntos de vista, el contraste de los espacios geográficos y la pluralidad de planos temporales van creando un clima de fraccionamiento incesante y de discontinuidad de desarrollos. Sin embargo, en ningún momento la heterogeneidad se convierte en caos. Todo el andamiaje tiene en la obra un contenido específico de «vasos comunicantes». El narrador trata de dar una visión de la realidad nueva y distinta que no encontraría cauce en un desarrollo simple y lineal de planos, historias y tiempos secuencialmente organizados. De esta manera crea un intenso y amplio campo connotativo donde cada elemento se conecta particularmente a otros y a todos en general. Por consiguiente las vivencias de cada episodio circulan de un tiempo a otro, de un espacio a otro, de una historia a otra enriqueciéndose mutuamente. Quizá uno de los aportes más novedosos lo constituye una técnica de *collage* con la que el narrador inserta en el discurso literario sueños, páginas de un diario íntimo y cartas.

El orbe narrativo, de esta manera dinámicamente potenciado, tiene dos grandes núcleos argumentales peculiarmente concéntricos. El continente nos narra —a través de la evocación de uno de sus protagonistas— la historia de una familia argentina descendiente de un emigrante italiano. Dentro de esta historia encontramos una serie de microrrelatos donde se delinean historias individuales. La más im-

portante es la de Alfredo. Está presentada a través del monólogo interior del personaje donde se intercalan numerosos *flash backs* hacia la infancia, motivo generador de su actual situación. Allí descubre el sexo, la represión y la frustración que lo llevarán al incesto y al crimen.

En este ámbito todos los personajes emergen con el trágico destino de la frustración: el sórdido mundo sexual del padre, la locura de la madre, los ritos masturbatorios de Lucía, el refugio de Adela en la especulación. Incluso dos historias que son premonitorias del destino familiar: las de Leonor y Petra.

A pesar de todo esto, algunos personajes logran escamotearse a una perspectiva existencial angustiosa. Es el caso de Edith y Patricia, quienes lo hacen gracias a su inocencia y pureza.

El segundo universo narrativo está integrado por las acciones de un grupo guerrillero que opera en un país centroamericano. El personaje que permite el vínculo de ambos mundos es Julián, un excombatiente que ha traicionado la causa por una mujer y ha regresado a la Argentina. Este relato que constituye la segunda historia contiene varios microrrelatos de importancia como las historias del Castor y el Flaco Mendiola. La del primero es de vital importancia porque sostiene la tesis ética de la novela. Si hay un personaje capaz de mantener un embate crítico de la dicotomía pensamiento-acción, es el Castor. A tal grado resulta paradigmático que las circunstancias en torno a su muerte están reconstruidas análogamente a la agonía de Cristo. Las heridas, la sed, el sentimiento de sentirse abandonado y las últimas palabras establecen un paralelismo clarísimo con la muerte de Jesús. De esta manera el narrador recrea el sacrificio de un hombre por sus semejantes con un rigor ético verdaderamente desesperante.

De una confrontación de ambos universos surge claramente la oposición de dos personajes: Alfredo y el Castor. Si bien ambos coinciden en el enjuiciamiento de la condición humana, los caminos son antagónicos. Alfredo lo hace desde una perspectiva nihilista y estéril. Incluso su crimen tiene un móvil personal y su Teoría del Error es el cobijo de sus propias frustraciones. Si en el Castor hay amor hacia el hombre, en Alfredo hay asco y desprecio. Si el Castor es capaz de perdonar incluso a los responsables de su muerte, Alfredo odia «esa masa de almas purulentas que se babean mirando al cielo para desconocer la monstruosidad de la existencia».

La obra se desarrolla en tres espacios geográficos precisamente determinados: Santa Fe, las Islas Leyes y Guatemala. La historia familiar transcurre pendularmente en los dos primeros escenarios, mien-

tras que la historia de la guerrilla lo hace en el tercero. Hay personajes que transgreden estas áreas tales como Julián y Alfredo. Diríamos que son los enlaces entre estos tres orbes.

Después de haber asistido al espectáculo del dolor durante la lectura de la obra nos preguntamos ¿donde está la esperanza? El mensaje narrativo de esta novela abierta nos deja varias interpretaciones. Quizá se encuentre en la nueva dignidad humana emergida de un cambio social, o tal vez en el desprecio por el intelecto y lo estético. Quizá en una vida al margen de la podredumbre del mundo, o tal vez, en ese arcón cuya llave vaga extraviada por los bolsillos de Alfredo.

Más allá de las posibles interpretaciones hay que apuntar la excelente calidad narrativa de Carlos Catania por su técnica, su manejo del lenguaje y la inagotable profundidad de su obra.—*RAUL MIRALDI (Núñez de Balboa, 56, 2.° 4. MADRID).*

ENTRELINEAS

HUGO GUTIERREZ VEGA: *Poemas para el perro de la carnicería y algunos homenajes.* UNAM, Méjico, 1979, 75 pp.

Este breve libro del poeta mejicano Gutiérrez Vega tiene un decidido carácter de miscelánea, pues yuxtapone los «Poemas» del título (curiosamente, son poemas de amor y erotismo), unas glosas poéticas a lecturas de Yeats y Onetti, aforismos sobre el amor (seguramente, lo más agudo de toda la colección), ensayos más o menos disimulados sobre Julio Herrera y Reissig y Carlos Pellicer, versos muy ocasionales y aun con claves bastante restrictas.

Las citas explícitas se aúnan con las constantes de lecturas que Vega no puede ocultar a fuerza de admiración, sobre todo las de poetas italianos modernos, de los cuales rescata la amarga alegría de ironizar bellamente y cierto desenfado coloquial en la forma. Es un libro habitado por Vega en cariñosa compañía de Malcolm Lowry, Pier Paolo Pasolini, el caballero Casanova, Umberto Saba, Eugenio Montale. Y tantos, tantísimos otros.—*B. M.*

JULIO ALONSO LLAMAZARES: *La lentitud de los bueyes.* Colección de poesía «Provincia». León, 1979, 48 pp.

El joven poeta leonés Alonso Llamazares (cuenta apenas veinticuatro años) ha recibido por este libro el premio «Antonio González de

Lama», que el Ayuntamiento de León concediera en 1978. La opción del autor es clara: el paisajismo (no geográfico, sino abstracto) lleva a una lectura simbólica de las figuras del paisaje.

La lentitud de los bueyes a que alude el título simboliza el curso monótono e impersonal de la vida, que se arrastra por el páramo del mundo rumbo a la muerte, la disolución del individuo y el olvido.

> Vendrá el silencio y cruzaré la nada. Y encontraré la muerte flotando sobre el heno.

Frente a este universo de senderos ya trazados, la soledad del individuo es completa y la imagen de la muerte desvaloriza los colores del paisaje, que se convierte, así, en preludio del final. A este haz de supuestos sirve el poeta con una expresión austera, descarnada, de versículos que balancean entre el verso y la prosa, pero sin perder el carácter buscado. Es el suyo un ejercicio desolado, de recatado aunque no silencioso dolor y que no desdeña la total lucidez.—*B. M.*

Antología de la poesía hispana. Volumen IV: *Del modernismo a la generación del 27.* Traducción de Mahmund Sohb. Instituto Hispano-Arabe de Cultura. Madrid, 1979, XXVIII más 203 pp.

En la serie de poesía hispana (que no sólo española, sino, en general, del ámbito lingüístico castellano) que, vertida al árabe, publica el Instituto Hispano-Arabe de Madrid, se ofrece ahora al público una ceñida y acertada antología que cubre tres generaciones poéticas muy definidas: el modernismo y sus entornos, el posmodernismo (neorromanticisco o novecentismo) y la generación de 1927, para siempre signada por dos circunstancias aparentemente antitéticas: el esteticismo gongorizante de los años veinte y el trauma sangriento de la guerra y el exilio.

La dificultad de encerrar toda esta historia literaria en un par de docenas de poetas ha sido salvada con inteligencia por el antólogo Francisco Utray y explicada con aplicación didáctica por el prologuista Jesús Riosalido. Los poemas elegidos son de muy escogida y equivalente calidad y, siendo muy representativos de cada autor, no caen en los extremismos pasajeros a que, a veces, la innovación de escuela o la experimentación vanguardista generan.

El modernismo y los del 98 están presentes con Unamuno, Valle-Inclán, Rubén Darío, los Machado y Gabriel y Galán. Novecentistas son: Amado Nervo, Enrique de Mesa, Fernando Villalón, Juan Ramón

Jiménez, Pérez de Ayala, Ramón de Basterra y Gabriela Mistral. La generación del 27 está prácticamente íntegra: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, García Lorca, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Pablo Neruda y Manuel Altolaguirre.

Este crítico no puede juzgar las traducciones árabes de Sohb, pero el solo hecho de poner a disposición de una cultura tan estrechamente ancestral con la hispana, como la «mora», estos poemas, torna la empresa altamente elogiable.—*B. M.*

ANTONIO CLAROS: *Presencia otoñal.* Sombra del albatros. Madrid, año 1977, s/n.

La poesía se ha ocupado con cierta insistencia del otoño, del paisaje otoñal y del simbolismo autumnario que involucra el paso del tiempo, el comienzo de la decrepitud, el desplazamiento de la acción por la contemplación meditativa, del acto por el conocimiento. Claros opta por enriquecer aquella ocupación ofreciendo un breve poemario (quince piezas) en que sumerge el verso en el paisaje dorado del campo otoñecido, solitario, casi despojado de follaje, evidente de símbolos:

Oh, nebuloso y denso alabastro del otoño,
¿hasta cuándo esconderás la sangre de lo que fuimos?

A continuación, como correlato obligado, los cipreses significan la muerte, meta segura de una etapa de agotamiento y caducidad. Pero el acento final del poemario no es pesimista ni desesperado, sino que acepta el contenido de fatalidad providencial que hay en los ciclos de la naturaleza, modelo de las etapas de la vida, y lo traduce a una fórmula de supremo conocimiento. El saber trascendente sustituye a la pasajera mortalidad corporal y cierra el verdadero ciclo de la vida:

Oh, providencia a cuyo irreversible fulgor vivimos:
haz que percibamos esa última verdad resonando en la piedra.

Tras el otoño, «la sombra del búho en su hora temblorosa».—*B. M.*

LUIS ANTONIO DE VILLENA: *Conocer Oscar Wilde y su obra.* Dopesa. Barcelona, 1978, 144 pp.

Es posible volverse hacia Oscar Wilde con cierta ternura por lo *demodé:* el tiempo en que ser escritor significaba, ante todo, elegir

un bastón, una corbata, un sombrero y unos aforismos de sobremesa; en que se acumulaban anécdotas para una anticipada biografía, cultivando la excepción y la singularidad; en que el arte rechazaba todo contacto con lo no estético, de modo que resultaba reducido (como Wilde, con total lucidez, lo explica en *El crítico como artista* y *La decadencia de la mentira)* a mero objeto decorativo, casa de papel encerado estilo Morris o Makintosh para refugiar una existencia ociosa, suntuosa, aparatosa y, de ser posible, también pecaminosa.

Pasados de moda, aparte de sus criterios estéticos y su filosofía de la vida, son los criterios éticos que subyacían a una existencia concebida como la puesta en escena de un paganismo a destiempo en el teatro de la cotidianeidad victoriana. Al fondo de la escena, Wilde era un puritano transido por sentimientos de pecado y de culpa, un predicador moralista que derogaba los aspavientos del *dandy* con buenos consejos no exentos, muchas veces, de sensiblería cursi. Todo ello refuerza el encanto de la evocación, como los valses de Ramenti auxilian la lectura de D'Annunzio.

La necesidad de escandalizar, enfrentar a una familia aristocrática y, finalmente, aceptar el castigo a su homosexualidad también parecen hoy demasiado teatrales y con un regusto sospechable a culpa. Hoy sabemos que la sexualidad, en cualquiera de sus incontables formas, es una capacidad humana y que es digna en la medida en que se la viva dignamente. Para ser homosexual no es preciso, desde luego, ser apaleado por personajes de los bajos fondos ni concurrir al Juzgado de Guardia.

En *De profundis,* Wilde devela, con sinceridad a menudo conmovedora, la pequeña y casi siempre trivial realidad de su gesticulación: sus amores con *Bosie* Douglas no exceden la vieja historia, luego recogida por los tangos, de un señor maduro que pierde la cabeza por un jovencito (tanto da que sea jovencita) para el cual la vida es una sucesión de vestuarios pasajeros y cenas en los cafés elegantes y que es capaz de dar chillidos de espanto ante una botella de Chablis sin suficiente solera.

Villena acomete a Wilde como Ortega pedía acometer a Goethe: desde dentro y, en buena medida, tomando partido por el biografiado. De este modo, logra resucitar la época y revivir el personaje. No pretende comprenderlo, sino explicarlo y todo ello da vivacidad y nerviosismo al relato de Wilde como nuestro contemporáneo. Después de todo, no estamos tan lejos de los *dandys,* los predicadores, los gendarmes y el imperio mundial de aquellos comerciantes puritanos que envolvieron el planeta en la telaraña de sus negocios. En ella quedó aprisionado Oscar Wilde, irlandés y plebeyo, perdidoso en la

partida contra un inglés aristócrata que, seguramente, le hubiese disculpado su licencia con lord Douglas si el poeta no se hubiese atrevido a vivirla en voz alta. Lo tentaba la santidad y, por lo mismo, la experiencia de la falta vivida hasta el fondo, es decir, el martirio. No era la verdad del placer sin arrepentimiento —lo pagano— lo que, por fin, lo fascinaba, sino la cristiana vía de la expiación. «El arte y la vida —escribe Villena— consiguieron en él engañarse mutuamente. ¿Qué es realidad en Wilde y qué es ficción? Los límites tiemblan. Y el escritor queda como el esplendor de un drama: mentira y verdad al mismo tiempo».—*B. M.*

MARIN SORESCU: La juventud de Don Quijote, edición en rumano con traducción al castellano de Lolita Tautu, prefacio de George Calinescu, Editorial Eminescu, Bucarest, 1979, 221 pp.

Es difícil, inhabitual, el encuentro con un libro de poesía en que se contenga una auténtica novedad y en que ella no venga envuelta en la vestimenta ritual o el disfraz del cuestionamiento formal. Nuestro siglo ha ensayado tanto que nada resulta hoy tan viejo como ensayar una sorpresa más. Se ha recostado la cabeza en los distintos lugares de la almohada: todos están recalentados.

Los poemas de Sorescu importan, justamente, por mostrar cómo las fórmulas literarias están en él perfectamente incorporadas hasta producir un «efecto de naturalidad» y porque recuperan una vieja virtud de la mejor literatura: la relación de imprescindibilidad entre el escritor y su obra. La escritura constriñe al poeta a darle forma y el estilo es hijo de esta urgencia.

Si hubiera que caracterizar (y, por lo mismo, empobrecer) la poesía de Sorescu, podría decirse que, en general, es poesía biográfica (otra vieja y baudeleriana categoría). El poeta escribe su diario poético, frecuentemente se insume en una narración muy concreta, evita todo enmascaramiento lírico. Sus poemas son, en el sentido más descarnado de la palabra, un «discurso»: un curso del lenguaje llevado lógicamente a través de formas breves.

Recurren en Sorescu ciertas perplejidades que son como el argumento filosófico de su poesía: el constante sentimiento de extrañeza ante la identidad personal y el mundo habitado, no obstante la acción insensibilizadora de la costumbre, es el fundamental. Por oportunas aperturas en la trama de lo cotidiano (ciclos de la naturaleza, jornadas de la rutina), el poeta atisba una realidad segunda en la que no están él ni su entorno. Intuye, entonces, que ninguno de los dos le

pertenecen y que, en esa trastienda de la vida, hay un sentimiento de enajenación a lo «otro» que termina por definirlo todo:

> Mi cuerpo es una hiedra que trata de apoyarse en el tifón.

Llevando a su extremo, este sentimiento de extrañeza alcanza una cierta «voluntad de alienación» en que lo totalmente ajeno es, paradójicamente, sentido como lo propiamente propio:

> ¡Si pudiera levantar una casa lo más lejos posible de mí!

La vida cotidiana, fuente constante de anécdotas de la poesía de Sorescu, es por este proceso, alcanzada en su corazón enajenado y se la figura una suerte de periódico inadjudicable que, día a día, alguien desliza por debajo de la puerta:

> Dónde se imprimirá esta vida mía, pues está llena de errores inadmisibles.

La vida como enfermedad mortal:

> Creo que me puse mortalmente enfermo, un día, cuando nací,

la duplicidad entre realidad material y realidad simbólica de las cosas, que produce alejamiento, extrañación, conflicto abismal entre los objetos y las palabras:

> He aquí que tú estás partido en dos: por un lado, tú, y, por otro, tu nombre,

la ironía melancólica del amor intenso aquejado, finalmente, por el paso del tiempo:

> Tu alma funciona a base de leña / y la mía con electricidad.
> Tu amor llena el cielo de humo / y el mío está en puras llamas,

son algunos de los temas ancilares que aparecen en el panorama existencial de este poemario.

Después de la compulsiva experimentación, que termina en búsqueda enfermiza y «esnob» de la novedad por la novedad, y después del enviscamiento preciosista de la poesía que trata de exhibir lecturas múltiples, selectas y finalmente abrumadoras, es saludable que la poesía recupere su carácter remotamente romántico de confesión fragmentaria y dispersa. Una confesión que diseña, sin sistema pero con memoria, el rostro de alguien que se propone como principio activo del poema.—*B. M.*

ENRIQUE RUBIO CREMADES: *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores,* volumen I, Instituto de Estudios Alicantinos. Alicante, 1977, 186 pp.

La cantidad de estudios sobre los grandes nombres del siglo XIX español —tras Galdós y *Clarín,* la Pardo Bazán, Valera, Pereda, etc.—, ha dejado en la penumbra el trabajo sobre una literatura como la costumbrista, que tuvo en esa época cultores tan protagónicos como la Böhl de Faber, Serafín Estébanez Calderón, Mesonero y el propio Flores. ¿Qué fue Larra sino el costumbrismo llevado a su extremo crítico?

El trabajo de Rubio Cremades recupera, con gran minucia erudita y un rastreo de información que persigue la exhaustividad, al cronista, al periodista de costumbres y al novelista en cuyas páginas se han salvado del olvido y la deformación muchas peculiaridades de la sociedad española isabelina.

En este tomo, el autor aborda, en primer lugar, unas precisiones biográficas que lo obligan a bucear en los orígenes familiares de Flores y aun en su fecha de nacimiento, difícil de precisar. En el relato de su existencia también se incluyen noticias de su actuación como cronista palaciego y su vida familiar.

El tramo de la obra abordado aquí comprende los artículos de costumbres en *El Laberinto* y la novela *Doce españoles de brocha gorda.* Para ello, Rubio examina el estado de la producción revisteril en el Madrid isabelino y luego aborda el criterio de observación social de Flores, parangonándolo con el de otros coetáneos, Mesonero en primer lugar.

A este certero examen crítico se unen en la obra los trabajos de erudición sobre la bibliografía de y acerca de Flores, especialmente el rastreo de sus artículos en la prensa de la época.—*B. M.*

JUAN JOSE SEBRELI: *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación,* Siglo Veinte, Buenos Aires, 1979, 156 pp.

Desconocido en España, Juan José Sebreli es uno de los ensayistas más leídos de América Latina, aunque en la actualidad, sus dos principales textos (*Apogeo y ocaso de los Anchorena,* lectura de la historia argentina a través de la saga familiar de la alta burguesía porteña, y *Tercer mundo, mito burgués,* aproximaciones a la realidad y la leyenda del llamado «tercer mundo») se encuentran prohibidos en su país.

Sebreli pertenece a la generación de escritores que surgió hacia 1955 nucleándose en la revista *Contorno* y que, esencialmente, ha dado nombres al ensayo: David e Ismael Viñas, Oscar Masotta (introductor del sicoanálisis lacaniano en España), Noé Jitrik, León Rozitchner, Ramón Alcalde. Con ellos, llegan al Río de la Plata las aportaciones del freudismo, de la antropología existencial y ciertas categorías del materialismo histórico, aplicadas a la consideración de problemas concretamente argentinos.

Este libro, inmediatamente posterior al inicial *Martínez Estrada una rebelión inútil* (lectura del escritor argentino a la luz de la sociología del conocimiento), alcanza su edición número quince, lo cual lo constituye en un caso único dentro de la producción ensayística argentina. Desde 1964 viene renovando el interés de los lectores y aun señalando nuevos campos (y modas) a la sociología de lo cotidiano.

Sebreli ha evolucionado ideológicamente desde entonces y deslinda sus relaciones con el texto en un prólogo para la edición que comentamos. Ha pasado de la llamada «izquierda nacional» (una síntesis bastante inestable entre marxismo y nacionalismo populista) a un materialismo histórico completamente doctrinario, basado en una reconsideración de Marx por encima de los distintos marxismos «imaginarios», según gusta definirlos Raymond Aron (el leninismo, el troskismo, las variantes tercermundistas, las ideologías marxistas burocráticas, etc.).

Como todo texto iniciador, éste vale más por lo propuesto que por lo puesto. Señala un campo, aunque no lo aborde con total propiedad. Críticamente, el autor se adelanta a toda posible objeción, reduciendo las pretensiones del ensayo, precisamente, al clásico género del «ensayo» a la Montaigne, donde todo cabe libremente. Así es como queda un discurso a mitad de camino entre la sociología impresionista de un Martínez Estrada, por ejemplo, y el riguroso análisis de datos objetivos no menos rigurosamente seleccionados.

Sebreli parte de observaciones subjetivas sobre la ciudad y sus clases sociales, vistas en el escenario de la vida diaria. Luego busca datos de las más diversas fuentes (desde estadísticas hasta textos literarios, desde testimonios orales y recuerdos a notas de viajeros) que le sirven de apoyatura al punto de partida inicial. Por ello el libro brilla más por las intuiciones fugaces, las reconstrucciones de época o la descripción paisajística que por el tratamiento sistemático de la cuestión.

En otros aspectos, el plan adolece de algunos olvidos y desequilibrios que contribuyen a la vivacidad de la lectura, en ningún momento desligada de la personalidad del autor que se diluye y luego se fragua

con claridad en el doble juego del análisis y la introspección. Por ejemplo: es muy largo y colorido el análisis del lumpen en una ciudad industrializada donde ocupa un espacio desdeñable y, en cambio, apenas aparece la burguesía como tal, prefiriéndose el retrato del pintoresco mundo finisecular de la «oligarquía porteña», tan parecida a la burguesía ennoblecida de la Restauración canovista.

Mirado en perspectiva, el libro de Sebrelí destaca de la producción ensayística de su época y abre un espacio investigativo imprescindible. Es, de alguna manera, ya, un clásico, y por ello es hora de considerarlo a la distancia y desde fuera. Tal vez el propio autor así lo decida y se aboque a escribir un nuevo libro sobre su amada y destestada ciudad natal.—*B. M.*

EN POCAS LINEAS

JORGE ALEJANDRO BOCCANERA: *Música de fagot y piernas de Victoria*. Ed. Ruray. México, 1979.

Nacido en Argentina en 1952, Jorge Alejandro Boccanera ha publicado: *Los espantapájaros suicidas* (1974), *Noticias de una mujer cualquiera* (1976) y *Contraseña*, con el que en 1977 obtuvo el Premio Casa de las Américas de La Habana, Cuba. En su cuarto poemario, un erotismo sutil, irónico, aparece en cada uno de los trabajos como contrapunto o paralelo necesario al elemento musical representado por el fagot, el que se deja ver directamente y surge como una presencia que se intuye en el clima general del libro. («Música de fagot en mi menor / y piernas de Victoria por la casa / afuera una ciudad que desconozco / adentro una ventana que da a un patio / donde el sol se entretiene / en repartir sus trapos amarillos / música de fagot luz de Victoria / labio contra los labios del invierno / reducido equipaje de los días.»)

El «hombre fagot» y la «hembra violoncelo» juegan los movimientos de una especie de baile sensual en donde las metáforas no resultan artificiosas soldaduras de palabras o comparaciones exóticas, sino complementos para entender las imágenes reales en esfumados tenues que hacen pensar en las fotografías de David Hamilton. Instantáneas de cuerpos abrazados que pueden ser observados hasta por la humedad: «una amiga mirando con ojos agrietados un desorden de piernas», mientras «afuera / no muy lejos / la estrella herida de la tarde / rueda como un gato sin fuerzas/ sobre el techo del mundo».

El amor también puede darse en detalles minúsculos como esa llamada telefónica diaria «justo al amanecer / cuando la voz de ella / todavía / no era más que un gemido prisionero / por un terrible ejército de sábanas». O puede transformarse en un «Andante» («un encuentro de labios en el aire un olfato de labios / que artesanal y laboriosamente esculpe un cuerpo y otro / a golpes de mordisco tejiendo aquellos cuerpos con / dulzura y saliva como lengua de luz contra la piedra / ... / una ciudad de labios invasora de otra ciudad aliento y / ese labio y el otro investigando deudas con el amor y / mi litancia salinidad textura descendencia agujeros del / techo desde un juguete roto hasta una mancha»).

A pesar de que el exilio (Boccanera reside en México) no está mencionado explícitamente, aparece, se desliza, en más de un poema, como cuando escribe: «Nadie habló del otoño durante doce meses» o cuando dice «afuera una ciudad que desconozco» o en esa simple definición: «toda la ausencia se resume / en esa carta que no viene en camino». Sin embargo, el tono vital que desborda los poemas no deja lugar a la melancolía ni a la tristeza. Contra ambas se opone la unidad fagot-violoncelo y esos gatos alegres que trepan por los tejados de los poemas, dando marco doméstico al amor, un amor sin reservas, a cara descubierta, porque «dos cuerpos son mucho más que uno / (es decir: no solamente un cuerpo más»). También porque la poesía es una manera de rescatar, de fijar la vida, y si no es un sucedáneo del amor, bien puede llegar a convertirse en un conjuro que lo acerque; y así como los antiguos habitantes de Altamira dibujaban bisontes para asegurar el éxito de la caza, Boccanera reclama: «si encontrase / un follaje tan simple como tu pelo al viento / un nido de metralla como tu boca en marzo / dos pechos vagabundos / así como tus pechos / si hubiese alguna cama / tibia como tu piel / un crujido de ramas similar a tu sexo / un silencio de tigres / parecido al silencio de tus ojos / si encontrase una calle de pueblo provinciano / como tu corazón / no estaría escribiéndote esta carta / ahora / así / urgente.»

Libros como *Música de fagot y piernas de Victoria* son un buen ejemplo de la vitalidad y renovación constante de la poesía hispanoamericana, en cuyo territorio —como se ve— siguen brotando creadores originales. Además no decir que el volumen cobija —dentro de una notable homogeneidad— cuatro o cinco poemas antológicos sería incurrir en mezquindad. Por último, no recomendar que se le sigan los próximos pasos a Boccanera parecería un descuido crítico.—*H. S.*

RAFAEL ALBERTI: *Poemas de Punta del Este*; *Buenos Aires en tinta china.* Ed. Seix Barral. Barcelona, 1979.

Durante su largo exilio, Rafael Alberti vivió entre 1940 y 1962 en la Argentina, donde escribió buena parte de su voluminosa obra. Contrariamente a otros transterrados que se aferraron de manera casi exclusiva a la nostalgia por la patria perdida como única fuente de su tarea creadora, Alberti trató de integrar su poesía al medio que lo albergaba, ya fuese la Argentina, Italia (donde residió hasta 1976) o el balneario uruguayo de Punta del Este, donde pasó varios períodos de vacaciones, y dedicó varios de sus libros a cantar los nuevos paisajes en los que transcurría su vida.

Este nuevo volumen (el catorce de sus obras completas) recoge dos homenajes: *Poemas de Punta del Este* y *Buenos Aires en tinta china,* que por haber sido editados originariamente en tirajes muy reducidos se transformaron en trabajos casi inhallables y poco menos que desconocidos para el público.

Los *Poemas de Punta del Este* alternan prosa y poesía. Sentencias, definiciones, imágenes, abundan en un conjunto donde no escasean las confesiones: «¿Soy hombre —poeta— de soledad, de soledades, como para vivir lejos del mundo de los hombres? Antes pensaba que lo era. Ahora, cuando me quedo solo demasiado tiempo, perdido el choque de mi vida con la de los demás, siento que en mí se paraliza algo, remordiéndome, y entonces vuelvo de mis soledades con más ímpetu, más renovadas ansias de contacto». En otra parte aclara: «Sin duda, yo soy un poeta para quien los ojos son las manos de la poesía. Si no la veo soy un poeta mudo.»

La segunda parte: *Buenos Aires en tinta china* está integrado por un grupo de diez poemas que acompañaron a una carpeta de dibujos de Atilio Rossi, aparecida en 1950. El conjunto es una especie de paseo rimado por la ciudad que recuerda por su métrica al *Canto a Buenos Aires,* de Manuel Mujica Láinez, también escrito en alejandrinos y que había aparecido siete años antes. Pero Alberti, en lugar de recurrir al buceo histórico como el argentino, opta por describir fotográficamente lo que va encontrando en su caminata por la ciudad. El resultado es un álbum de imágenes, de pequeños detalles del paisaje urbano que desmienten su vaticinio: «Tristes son mis palabras. Me marcharé algún día / y no te habré mirado ni siquiera en tranvía.»—*H. S.*

LUTZ WINCKLER: *La función social del lenguaje fascista.* Ed. Ariel. Barcelona, 1979.

Mi lucha, de Adolfo Hitler, uno de los libros más difundidos de la historia (se llegaron a imprimir cerca de diez millones de ejemplares) se convirtió, por el peso específico de su autor, en el paradigma de la ideología fascista y punto de partida de otros textos teóricos.

El libro fue dictado de viva voz en la cárcel a partir de escuetas anotaciones. Los párrafos se iban creando al calor de una oratoria que en las décadas siguientes habría de reiterarse hasta el cansancio en actos multitudinarios del Tercer Reich. Por las noches, las partes concluidas se leían ante un grupo de fieles y cada párrafo volvía a enfatizarse como si se tratase de un discurso de barricada. El libro fue luego corregido, para darle una presentación más aceptablemente literaria, por Rudolf Hess y su mujer.

Parece importante resaltar este no ortodoxo surgimiento del texto para comprender que —como sostiene Winckler— más importante que los rasgos individuales del libro, son los elementos generales que en él se recogen para crear una ideología sobre la marcha, basada en datos brindados por la frustración germana de la primera posguerra.

Según explica Winckler en el prólogo, su trabajo pretende ser una aportación a la teoría del fascismo apuntando especialmente al contenido social de la ideología fascista y su relación con el lenguaje. «En él se describen —dice— típicos marcos estilísticos y su correlato ideológico; analiza la ideología fascista y trata de fijar en ella puntos de arranque para una praxis lingüísticamente dominada.» Pero rechaza la equiparación entre lenguaje y realidad fascistas. Esta última lengua empleada. Y la barbarie fascista tampoco se limita al mero lengua empleada. Y la barbarie fascista tampoco se limita al mero imperialismo de la palabra. Sólo una historia de los efectos de la lengua bajo el régimen nazi podría sacar a la luz la verdad parcial de tales equiparaciones. Este análisis de *Mein Kampf* es un paso en este estudio, y Winckler no ha descuidado ninguno de sus aspectos. «El lenguaje fascista —dice— no formula ninguna promesa, sólo expresa prohibiciones. No se mueve en imágenes de consumo, sino en las de renuncia y la destrucción. Prescinde de toda apariencia: muestra de forma inmediata lo que existe, aunque con una radical inversión de los valores.—*H. S.*

ERNESTO CARDENAL: *Antología de poesía primitiva.* Alianza Tres. Madrid, 1979.

Sostiene una antigua tradición del Islam que Adán en el Paraíso hablaba en verso; por su lado, en la antigua Grecia la forma natural de escribir, incluso las leyes, era el verso; el cual «parece que es la forma más natural del lenguaje», asegura Ernesto Cardenal en el prólogo y agrega que se podría conjeturar que la prosa es «una especie de corrupción del verso».

Para los pueblos primitivos la versificación es la manera habitual de referirse a temas como la Naturaleza, Dios, el amor y la vida. En algunas tribus de Sudamérica se considera que la poesía tiene valores curativos y los esquimales del Artico tienen cantos aptos para aplacar la cólera y hasta para apaciguar los vientos. Los guaraníes confían de tal forma en las virtudes de la poesía que han inventado himnos que sirven para matar jaguares. Un extenso *Canto mágico* de los indios cunas se utiliza para curar la locura.

Estos poemas primitivos pueden ser muy dilatados: el «Canto nocturno» de los navajos dura varios días con sus noches, pero por lo general los poemas primitivos suelen ser breves, algunos están compuestos sólo por dos o tres palabras. Al respecto recuerda Cardenal una frase de un indio papago: «Nuestros cantos son tan cortos porque sabemos mucho.» Y una característica general de la poesía primitiva de todos los tiempos es que no está hecha con ideas abstractas sino con imágenes concretas, y que casi nunca echa mano de la rima aunque está creada para ser cantada. «El canto es una palabra con música; las dos cosas van juntas», respondió un indio navajo cuando le preguntaron cuál de los dos elementos creaba antes.

Cardenal ha reunido poemas primitivos de diferentes regiones del mundo que van desde lo religioso mítico hasta la descripción casi fotográfica del paisaje y desde cantos terapéuticos hasta aproximaciones al tema amoroso.

Los ejemplos que pueden citarse de la antología son múltiples, pero entre otros se pueden seleccionar los siguientes: «A veces yo, / me compadezco a mí mismo / cuando me veo arrastrando el viento / por el cielo.» (Canción de los truenos); «El cielo va conmigo» (ambas de los indios chippewas de los Estados Unidos); llama la atención también el texto de los ewhes de Africa: «La muerte ha estado siempre con nosotros. / La carga pesada empezó hace tiempo. / Y yo no puedo soltar esas ataduras. / El agua no se niega a disolver / aún el cristal grande de sal. / Así, el mundo de los muer-

tos / también los buenos bajan»; los sentales de India han compuesto estos versos: «En la maleza / ¿quiénes dos se están peleando? / La muchacha le está agarrando el pecho, / el muchacho le está agarrande los senos; / el muchacho y la muchacha se mecen juntos»; un anónimo poeta de los Tlinkites de Alaska se interroga: «Cómo serán las mañanas de julio, / me pregunto. / Mi corazón desmaya al pensar / que no volveré a ver a mi amor.»

Los poetas surrealistas decían que llegará un día en que todos los hombres harán poesía. Quizá para que ello ocurra habría que volver a la ingenuidad de las tribus primitivas, en donde todos sus integrantes ejercían —o ejercen— libremente la poesía.

H. S.

ALFREDO GRAVINA: *Cuentos.* Ed. Casa de las Américas. Colección La Honda. La Habana, Cuba, 1979.

Es sabido que los canales de comunicación entre los países de Hispanoamérica en materia literaria han permanecido —y permanecen— bloqueados muchas más veces de lo necesario. Esta incomunicación ha producido como consecuencia natural el desconocimiento de la obra de autores de notable calidad, cuyos trabajos apenas si son leídos en los límites —a veces estrechos en materia de tirajes— de sus propios países. Este es el caso del uruguayo Alfredo Gravina, nacido en Tacuarembó en 1913, autor de seis novelas *(Historia de una historia; Macadán; Fronteras al viento; Brindis por el húngaro,* y la excelente *Seis pares de zapatos,* de 1964), y tres libros de cuentos *(Sangre en los surcos; Los ojos del monte, y Despegues,* que mereció el premio «Casa de las Américas» de 1974), y exiliado en Cuba desde algo más de un lustro.

Cuentos es una selección de diecisiete relatos ambientados en el campo uruguayo y en las calles de Montevideo. Narraciones que se remontan a los días posteriores a la derrota de Artigas cuando los portugueses saqueaban la campaña en busca del magro botín que le proporcionaban los pobres ranchos campesinos; que atraviesan duros períodos de sequía; que se adentran en los problemas de los trabajadores rurales acosados por el hambre, las malas cosechas y la prepotencia patronal.

La utilización del lenguaje campesino o los giros ciudadanos propios de ciertas clases sociales del Río de la Plata, en especial de Montevideo, ha sido graduada con habilidad por Gravina, quien no ha necesitado forzar la inclusión de vocablos tópicos para resaltar el

color local porque éste surge naturalmente de la composición del clima dado a cada historia.

Se advierte en Gravina, a pesar de su intento de objetividad narrativa, una real piedad por sus personajes, que gracias a la fuerza narrativa del lenguaje elegido se traslada al lector. Sin caer en el pintoresquismo descriptivo, las imágenes del campo uruguayo —dadas con pocos trazos —resultan certeras, precisas, semejantes a antiguos grabados en movimiento. Y los caracteres de los personajes nunca incurren en el estereotipo. No hay finales sorpresivos, ni remates más propios de la prestidigitación que de la literatura: las historias transcurren por carriles de lógica narrativa donde los personajes (sin resultar nunca maniqueos) actúan de acuerdo a sus posibilidades, a las que les ha otorgado el árido medio en el que han vivido.

Lo mismo ocurre con los cuentos de la ciudad, en donde quizá se acentúen los rasgos de frustración y desesperanza, pero sin caer en tintes melodramáticos. Sin embargo, no puede pasarse por alto la constante humorística que brota de los cuentos, incluso cuando se refieren a situaciones en sí dramáticas, y esto parecería deberse a la actitud esperanzada que sirve de común denominador a todos los trabajos de la antología. Postura que puede sintetizarse en las palabras de un personaje de la última narración: *Despegues*, cuando al hablar de la situación política de su país explica: «Estamos jugando una partida de las bravas; muy complicada, muy dura y sin reloj; pero aunque nos hayan comido piezas, y nos coman, la coronación de nuestros peones, de acuerdo a la estrategia y táctica utilizadas, es inevitable, y ahí radica el triunfo final.»—*H. S.*

MARCOS BRITOS: *La flor en el muro.* Ed. Tres Tiempos. Buenos Aires, Argentina, 1979.

Primer libro. Pero con muchas de las ventajas que pueden encontrarse en una obra inicial cuando su autor es un poeta que se muestra seguro y sin los titubeos habituales de los primeros tanteos en el oficio.

Así como alguna vez Macedonio Fernández confesó que suponía que si pudiera tirarse en el campo en silencio un día entero llegaría a entender el mecanismo del universo, Britos intuye que «Si un granito de arena se posara sobre mi mano / yo sentiría su peso / así como el llanto de las hojas / y el viento». Luego confiesa: «descubrí un escondido rincón bajo cierta bruma casi gris / a donde cada día

entro / para dejar algunas hojas amarillas / y de donde cada día salgo / cargado con palabras y voces nuevas / que voy dejando enredadas en el pelo de la mujer querida.»

Acierta también Britos en las descripciones, breves como pinceladas, «flashes», instantáneas: «Se alargaron las sombras sobre la tierra / y el horizonte no fue una línea. / Se apagaron las luciérnagas / y la noche quedó sola», o en el poema *El bebedero:* «Alguien se detuvo alguna vez / a observar / sus mágicos contornos de mujer. / Se inclinó luego / y bebió de su vertiente. Al apartarse / cayó una hoja y suavemente se impregnó de frío / El sol / quebró un arcoiris sobre las piedras blancas. / Era otoño.»

Recorre la totalidad del poemario una sensación de alegre confianza en el porvenir, de fe en el futuro que —por inusual— sorprende; es como una apuesta a la vida, a los rincones positivos del hombre que no suele aparecer con frecuencia (más allá de las razones objetivas) en la poesía de los últimos años. A manera de ejemplo puede tomarse el breve poema dedicado a su mujer embarazada: «Arrinconada entre mis brazos / señala con mi índice su ombligo / esta mujer mía / en su diaria tarea de hacerme recordar / que aún quedan razones / que ella anda / de aquí / para allá / sufriendo una.» El poema *Atentado* también viene a confirmar lo dicho: «vieron tardes debatirse entre garras / lagos morir lentamente / agonizar el pan el cielo las gaviotas / vieron / que la arena en las playas era piedra / que enterraban la palabra, la música, el color / que eran clausuradas las estrellas /por eso / atentaron contra la tristeza / convocaron a ciertos pájaros / y al viento.» Y si viene la muerte pide «morir con su nombre entre los labios», que es una manera de elegir el lado del amor, o, para decirlo con palabras ajenas, una manera de «disparar contra la muerte».—*H. S.*

LECTURA DE REVISTAS

ASCLEPIO (Archivo Iberoamericano de Historia de la Medicina y Antropología Médica.)

Este nuevo número, el 29, de *Asclepio,* ha sido íntegramente dedicado (en homenaje al profesor Pedro Laín Entralgo) a recoger las ponencias y comunicaciones del V Congreso Nacional de Historia de la Medicina, realizado en 1977 en Madrid, y que estuvo dedicado al tema de las epidemias ocurridas entre el siglo XVI y el siglo XIX.

Hace algunos años, Antonio Domínguez Ortiz se mostraba sorprendido por el hecho de que muy pocos médicos con vocación histórica se hubiesen dejado sugestionar por el tema de las epidemias; ahora Antonio Carreras Panchón, en el primero de los trabajos recogidos en el volumen, recuerda el dato, se felicita de que ello ya no sea así en la bibliografía médico-histórica y agrega varios datos para el mejor conocimiento de las epidemias que tuvieron lugar durante el Renacimiento, cuando la peste era conocida bajo diversas designaciones: «pestilencia, mal contagioso, enfermedad de secas y carbunclos». Considera Carreras Panchón que —entre otros motivos de menor trascendencia— debe resaltarse en el desarrollo de las epidemias «la disposición arquitectónica de los edificios con un predominio grande de la madera que favorecía el anidamiento de roedores». Por otro lado, explica que «la carencia de un plan urbanístico en la mayoría de las ciudades provocaba un enorme hacinamiento dentro del recinto amurallado, contribuyendo igualmente al deterioro de la situación sanitaria y espectacular fenómeno de la explosión pestífera.» A ello hay que agregar que aún sigue siendo válido —subraya— establecer una relación entre los períodos de hambre o carestía y la aparición de epidemias de peste.

Luis S. Granjel analiza *Las epidemias de peste en la España del siglo XVII,* que, provocaron al llegar 1700 un descenso demográfico de un millón de habitantes. Estudia el temor a la peste, el desarrollo de la vida cotidiana durante el flagelo, los severos castigos a que se hacían acreedores quienes no denunciaban casos de peste de los que tuvieran conocimiento (2.000 ducados de multa y destierro al peñón por ocho años para los nobles y 200 azotes y diez años de galeras cuando se tratase de personas ordinarias). Luego pasa revista a cada una de las grandes epidemias que padeció la Península durante el siglo XVII: la que se extendió durante el primer lustro del setecientos; la que dio comienzo en Andalucía en 1646 con desastrosas secuelas en los años subsiguientes y, por último, la epidemia que azotó a España en la década final de la centuria.

En un erudito trabajo, José Luis Peset estudia el tema *Epidemias y sociedad en la España del fin del antiguo régimen* y conjetura sobre las causas por las que la peste abandonó a España desde el fin del XVII. De las cinco motivaciones, una: cambio de la rata negra por la gris en el dominio de Europa (en razón de que esta última es menos afecta que su congénere a vivir en las casas); dos: mutación del microbio *Pasteurella pestis* hacia el *pasteurella pseudotuberculosa,* que causaría en el hombre una enfermedad semejante a la fiebre tifoidea y que inmunizaría contra la peste; tres: el descenso

cierto de la temperatura durante el siglo XVIII; cuatro: una mejora leve en la situación alimenticia de la sociedad, y cinco: nacimiento de la higiene pública en la Europa ilustrada. Peset se inclina por esta última, y para probarlo estudia el tratamiento dado a las epidemias de Valencia de 1647 y la de Marsella en 1720, que significan un cambio sensible en las costumbres sanitarias de épocas anteriores. El capítulo final de su ponencia lo dedica al nuevo huésped que llega con el siglo XVIII: la fiebre amarilla, que se convertiría en el flagelo de las siguientes décadas hasta casi fines del ochocientos.

Completan el volumen las siguientes comunicaciones: *Repercusiones de la epidemia de peste de Zaragoza de 1652,* de E. Balaguer Perigüel y R. Ballester Añón; *Repercusiones sociales de la epidemia de fiebre amarilla de Málaga, 1803-1804: posturas tradicionales e ilustradas en el estamento eclesiástico,* de Juan L. Carrillo y Luis García Ballester; *La peste en la Málaga del siglo XVII (1637),* de Jesús Castellano y Angeles L. Reguero; *Un brote de fiebre amarilla en el puerto de Barcelona en 1803,* por José Danón; *Repercusiones sociales de las epidemias de cólera del siglo XIX,* de Antonio Fernández García; *Epidemiología gallega del siglo XVIII,* de Delfín Guerra; *Tres historiadores de la medicina española: Villalba, Hernández Morejón y Comenge,* de Víctor J. Marí Balcells; *La sociedad murciana y cartagenera y las epidemias durante los siglos XVII, XVIII y XIX,* de Pedro Marcet Campos y un grupo de colaboradores; *La primera epidemia de dengue en España,* de Antonio Orozco Acuaviva; *Los médicos y la peste de Valencia de 1647-1648; Gobierno y poder político en la peste de Valencia de 1647 a 1648; Los bandoleros y la peste de Valencia, 1647-1648,* las tres de M. Peset, S. la Parra, María Fernanda Mancebo, J. L. Peset y E. Arquiola; *El doctor Rossell y los temores en España por la peste de Milán, 1629-1631,* de Juan Riera y J. M. Muñoz; *Noticia de una epidemia segoviana de viruela, 1740-1741; El libro de la peste (1600),* del doctor Antonio Ponce de Santa Cruz, ambos también de Juan Riera; *Hambre y enfermedad en Galicia a mediados del siglo XIX,* de María Xosé Rodríguez Galdo; *Importante impulso en el conocimiento científico dado por un médico placentino del siglo XVII,* de M. Sayans Castaños, y *Las epidemias en Andalucía durante el siglo XVI,* de Bernard Vicent.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, segundo B. MADRID-33).*

Domicilio de *Asclepio: Duque de Medinaceli, 4. Madrid-10.*