Sección bibliográfica

DOLORES GOMEZ MOLLEDA: *El socialismo español y los intelectuales. Cartas de líderes del movimiento obrero a Miguel de Unamuno.* Ediciones Universidad de Salamanca, 1980, 550 págs.

En estos tiempos, en que la comunicación epistolar está en franca decadencia —incluso entre escritores—, están saliendo a la luz pública un buen número de libros que recopilan cartas u otro tipo de contactos (notas, salutaciones) que cuidadosamente han sido conservados en los archivos. La correspondencia guarda generalmente ciertos aspectos íntimos, personales o directos; trasluce caracteres de la vida y la obra de sus protagonistas, ayudando en buena medida a conectar más a fondo con el carácter y la personalidad del escritor y el hombre, que aparece con frecuencia escondido bajo la más o menos veraz careta de sus personajes o contextos literarios.

En este volumen se recogen 348 cartas de representativos líderes del movimiento obrero dirigidas a don Miguel de Unamuno, entre las que se encuentran las de: Valentín Hernández, Pablo Iglesias, Facundo Perezagua, Juan José Morato, Anselmo Lorenzo, Tomás Meabe, Oscar Pérez Solís, Luis de Araquistain, Indalecio Prieto, Fernando de los Ríos, Julián Besteiro y Andrés Saborit. Este extenso epistolario había permanecido inédito hasta ahora, en que el trabajo de la autora de este libro y la colaboración de la familia Unamuno ven plasmados sus frutos.

Las cartas aquí recopiladas, referidas esencialmente al período comprendido entre los años 1891 y 1924, tienen un gran valor documental, en cuanto testimonio vivo de una época y de las preocupaciones que en el terreno socioeconómico asediaban tanto a remitentes como a destinatario, que se extienden, por añadidura, a los más variados aspectos de la cultura y el saber. En este trabajo se han tratado de objetivar, afirma Gómez Molleda, los factores «de esa falta de compenetración entre 'los que sabían y los que querían', enfocando el problema tanto desde la perspectiva de los hombres de pensamiento, como desde

el lado del movimiento socialista». La labor de la autora en este libro es profusamente esclarecedora. Sus notas marginales, precisas y puntuales, sirven de gran ayuda, tanto para la comprensión parcial como global del contenido del epistolario. En la amplia introducción a los textos, centra sus comentarios sobre la base de la distinción de cuatro momentos en las relaciones socialismo-intelectuales: 1890-1898, marcado por la preocupación de la primera generación de líderes por el fichaje de «notabilidades» de las letras; 1898-1909, caracterizado por la ruptura generalizada entre los intelectuales y el socialismo; 1909-1914, de aproximación o de «enganche» de hombres de profesiones liberales; 1914-1924, en que vuelve a ponerse de relieve el desvío de la «inteligencia» hacia el partido.

No deja de resultar atrayente el hecho de que Unamuno, tan prolífico escritor, tuviera aún tiempo y fuerza suficientes para contestar a las numerosas cartas que recibió a lo largo de su vida, y para mantener vivos frecuentes contactos con su animosa iniciativa. Como el propio Araquistain ha dejado escrito, «contestaba a cuantos le escribíamos pidiéndole opinión o consejo, y era raro el escritor, novel o veterano, que no tuvo correspondencia con él, casi siempre sobre temas literarios o políticos». Incluso en las cartas aquí presentadas, salidas de manos de líderes obreros, los temas literarios ocupan un lugar importante, y aunque no faltan quienes lo atacan duramente, se trasciende, en general, un ambiente de admiración hacia su labor como escritor, sin por ello dejar pasar la ocasión para hacerle, más o menos cariñosamente, las más variadas objeciones o críticas.

Esta extensa recopilación de cartas, de varia intensidad e interés, volumen y profundidad, configuran en su conjunto un complejo documento que deja traslucir el interés de un hombre como Unamuno, obsesionado luchador en busca de la verdad, auscultador atento de la realidad de su tiempo, por acercarse lo más posible a todos los demás hombres, por la vía del trabajo y la apertura en todo momento a la comprensión de sus problemas.—*ANGEL GOMEZ PEREZ (Joaquín María López, 44. MADRID-15).*

MARIO VARGAS LLOSA: *La guerra del fin del mundo.* Plaza & Janés, S. A., editores, Barcelona, 1981, 531 págs.

La historia de un hecho cuyo fin podemos imaginar y de un misterioso personaje que no tiene historia, pero que, sin embargo, desencadena extraños acontecimientos; un suceso de leyenda que se dilata

increíblemente en el plano real y en el narrativo, y un personaje que es apuntalado y reforzado por otros y que debe su dimensión en el relato a la pasión de sus seguidores y a la transformación que produce en ellos; un cambio en la sociedad que rechaza el del sistema político (en realidad, el Consejero quiere mantener el orden establecido); todos éstos son elementos que *La guerra del fin del mundo* dispone y combina como un conjunto de hechos inusitados y absurdos, por el encadenamiento al que se vieron sometidos y por las proporciones que alcanzaron, pero que no llegan nunca al clímax ni al estallido debido al control que ejerce sobre ellos el narrador.

La idea del fin del mundo empieza a armarse desde el principio, se va nutriendo a medida que el relato se extiende y va adquiriendo varios sentidos; a esta idea se unirán concepciones religiosas y políticas fundamentalmente, aunque estas últimas, cuando son rozadas por el Consejero, sólo se derivan de las primeras y no hay en ellas intencionalidad alguna de este tipo. El fin del mundo se identifica primero con el final del siglo XIX, con respecto al cual el Consejero hace predicciones refiriéndose a los cuatro últimos años y apuntando para cada uno de ellos alguna manifestación extraordinaria. Más adelante se anuncia la llegada del Anticristo, cuya aparición será la señal de la inminencia del fin; al hablar de aquél por primera vez descubrimos bajo una forma simbólica el desarrollo que tendrá la historia: «... si querían salvar el alma debían prepararse para las contiendas que se librarían cuando los demonios del Anticristo—que sería el Perro mismo venido a la tierra a reclutar prosélitos—invadieran como mancha de fuego los sertones» (página 28); en este sentido, quizá no sea gratuito y es más bien significativo el uso del verbo reclutar, propio del lenguaje militar, y del vocablo fuego, que tiene diversas implicaciones simbólicas en el relato: el fuego está presente en otra predicción del Consejero, se relaciona con la guerra y tiene connotaciones de sangre. Y cuando en el trasfondo aparece la realidad histórica teñida de cambio político mediante el paso de la Monarquía a la República, el Consejero, ante el desplazamiento de la Iglesia, declara que el Anticristo ha llegado y que su nombre es República.

En la tercera parte de la novela, el Consejero hace otra predicción, menos misteriosa porque se han producido ya las dos primeras campañas militares, perfectamente identificable con la secuencia del relato: «El fuego va a quemar este lugar... Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo, y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús» (pág. 152). Cuatro incendios, cuatro expediciones militares y hasta cuatro partes en la estructura interna de la novela, no parecen constituir una equivalencia casual. Por otro lado, la idea del

fin del mundo se halla también relacionada con el lugar en el que se desarrolla preferentemente la historia: el poblado de Canudos, un emplazamiento apartado, prácticamente ajeno a los avances de la civilización, con dificultades de abastecimiento, y a un nivel connotativo mayor, con los individuos marginales que la habitan.

Así como, a medida que vamos leyendo, los elementos de significación van brotando y creando relaciones a la vez que se enriquecen, se va revelando también la estructura de la que Vargas Llosa se ha servido para organizar su relato. Da la impresión de hallarse frente a un andamiaje construido con anterioridad que el escritor ha respetado paso a paso, y sus trazos y anotaciones previas pueden leerse entre líneas. Las cuatro partes de la novela son bastante simétricas, a excepción de la segunda, que, comparativamente, resulta muy corta y está organizada de distinta manera, pero la explicación puede hallarse en el hecho de que es el centro de la conspiración que da lugar a las acciones que se desatan en las partes TRES y CUATRO y, por tanto, posibilita la continuación de la novela y su desenlace; aquí se gestan la interpretación y desviación malintencionadas que originan una confusión en gran escala, la cual ya no podrá desandarse. Las partes UNO, TRES y CUATRO tienen una organización parecida, donde la sucesión de tiempo y espacio se halla completamente alterada; UNO consta de siete capítulos, subdivididos en cuatro secuencias, respectivamente; TRES, de siete capítulos, con cinco secuencias cada uno, y CUATRO, con seis capítulos, a su vez subdivididos en cuatro secuencias. No es este registro numérico lo importante, sino la forma en que han sido distribuidos y ubicados la temática y los personajes en dichas secuencias; éstos aparecen bajo la forma del contraste y la intermitencia; los diferentes mundos son confrontados, intercalados, casi contrapuestos, como lo están en la realidad; nunca las secuencias relacionadas con el Consejero se ordenan una tras otra, ni las que se refieren a otros personajes; pero como esto no es producto del azar, leído el primer capítulo intuimos cómo va a seguir disponiéndose la historia.

El personaje de Antonio Consejero se va edificando no solamente con las descripciones de las primeras secuencias, sino básicamente a través de otros personajes. Ya se ha anticipado que desconocemos el origen del Consejero, es el único personaje que no tiene pasado, y siendo en apariencia el centro de la narración, es una figura que va diluyéndose y haciéndose más legendaria a medida que avanza el relato. Sólo en UNO tiene cierto protagonismo, actúa en cierta forma como un anunciador y como fuerza centrípeta que va congregando gente a su alrededor. Todos los personajes que van ingresando en la novela, y que formarán un cerco en torno suyo, siguen el mismo

itinerario; las historias personales del Beatito, João Grande, María Quadrado, João Satán, Antonio Vilanova, el León de Natuba, Don Joaquim y Alejandrinha Correa reúnen un cúmulo de desdichas y errores en un principio, pero todos ellos experimentan en algún momento una urgencia irracional y desconocida, que en algunos adquiere la forma concreta de una búsqueda, que se esclarece y define cuando se encuentran con el Consejero; el camino de estos ocho personajes se detiene en el Consejero, y a partir de entonces sus vidas cambian por completo. De ahí que el misterio que el Consejero irradia derive más que nada del efecto que produce en estos y otros personajes. Pero su figura, una vez esbozada, aunque no tratada en profundidad, empieza a desaparecer del relato; en la tercera parte tiene una participación muy fugaz, y en la cuarta, su voz no se escucha hasta poco antes de morir; paulatinamente, el fenómeno Antonio Consejero da lugar al fenómeno Canudos. Resulta curioso que el Consejero sea un personaje dependiente no sólo por la razón ya apuntada, sino porque siempre que aparece es el centro de una narración en tercera persona, pero nunca punto de vista predominante desde el cual se observan los hechos; en cambio, sí tienen esta prerrogativa los personajes que constituyen su séquito.

En cuanto a los personajes alejados del perímetro de influencia directa del Consejero, destacan Galileo Gall, el periodista miope; el Barón de Cañabrava, y el Coronel Moreira César. El primero y el último se agrupan en torno a la idea del fanatismo, aunque sus ideas se contraponen entre sí, concepción que es desarrollada y analizada, sobre todo, por el Barón de Cañabrava, personaje que funciona esencialmente a un nivel teórico y reflexivo, a pesar de quebrar esta línea en su última intervención. Son importantes las conversaciones que el Barón mantiene con el Coronel y con Gall en distintos momentos, en las que se contrastan sus ideas, pero que además sirven para una exposición analítica de los acontecimientos y de las ideas de la época. El fanatismo del Coronel Moreira César permite la exposición de unas ideas militaristas teñidas de progreso y que pueden no estar muy lejos de la observación de las peculiaridades del militarismo en América latina: «Brasil no seguirá siendo el feudo que explotan hace siglos. Para eso está el ejército. Para imponer la unidad nacional, para traer el progreso, para establecer la igualdad entre los brasileños y hacer al país moderno y fuerte» (pág. 213).

Pero a otro nivel, Galileo Gall y el periodista miope reproducen en el texto la función del escritor: el primero escribe para una revista y el segundo para un periódico; Gall deja truncas su historia y sus reflexiones sobre el fenómeno de Canudos y un escrito personal sobre

su identidad no llega a conocerse nunca, a pesar de ser mencionado en varias ocasiones; el periodista miope se propone escribir la historia de Canudos después de su experiencia, y a lo largo de la cuarta parte se agrupan los pasos para ese intento, que no tendrá cabida en la novela. Prueba de este privilegio narrativo es el gran número de secuencias en las cuales estos personajes tienen la palabra y en que los hechos se filtran a través de su punto de vista particular, expresado en un discurso en primera persona. Constituyen algo así como la contraparte de la voz del narrador, pero diferentes entre sí en personalidad y lenguaje; Galileo Gall, «fanático» e «idealista», oculto tras un nombre falso, quiere desesperadamente llegar a Canudos porque entiende que lo que allí sucede es lo único que se parece a la «revolución» que él ha soñado y la sola razón por la cual merece la pena morir; sin embargo, a pesar de sus esfuerzos y peripecias nunca llegará a Canudos y morirá de un modo absurdo prácticamente a sus puertas; las dos cartas suyas que se reproducen en UNO están escritas en un lenguaje panfletario, con toda la retórica del caso, y revelan una interpretación de los hechos encuadrada en una ideología adquirida con anterioridad. El periodista miope, un ser temeroso e insignificante, incluso cobarde, de quien tampoco conocemos su verdadero nombre, no quiere realmente llegar a Canudos, sino mantenerse al margen, lo suficiente para informar a su periódico desde un punto de vista superficial, y protegido por el ejército; cuando el azar lo coloca en Canudos en los momentos más críticos, sólo quiere huir de ahí y evitar la muerte; su transformación es muy lenta y sólo cuando la pesadilla ha terminado lo vemos obsesionado por revivir la verdadera historia de Canudos y empeñado en escribirla, pero sobre todo en entenderla. Al respecto, es significativo que este esfuerzo de comprensión lo lleve a cabo alguien que sólo pudo percibir parcialmente los sucesos de Canudos, pues durante su permanencia allí estuvo ciego. Quizá estos impedimentos grafican el hecho de que la comprensión es algo que no parecen alcanzar ninguno de los dos.

Por otra parte, intervienen fugazmente en la novela otros personajes-narradores: los cantores ambulantes o especie de troveros medievales, que recorren el sertón y han conservado las historias traídas por antiguos viajeros europeos; estas historias increíbles, que ejercían un particular hechizo entre las gentes, son quizá comparables a la también increíble historia de Canudos. Ninguno de estos cantores narra historias propias del lugar, y si no es en razón del entretenimiento que ofrecen, no tienen una función adecuada ni al contexto de la época ni al de la nación por la que deambulan; incluso las predicciones del Consejero son comparadas con las historias de troveros: «... y los hacía

partícipes de visiones que se parecían a los cuentos de los troveros» (página 59). Pero además de los troveros y sus historias hay otras referencias a la época medieval producto de comparaciones con diversas situaciones; el régimen feudal, por ejemplo, al que se asemejan las grandes haciendas, cuyos señores eran propietarios de esclavos; el Barón de Cañabrava es aquí el prototipo, y respecto a él se dice: «La Edad Media está viva aquí» (pág. 81), o las Cruzadas, a las que hace alusión el Consejero al referirse a sus seguidores como a «los cruzados del Buen Jesús».

También se da en la novela otro paralelismo con elementos bíblicos, pero sobre todo con los Evangelios. Hasta cierto punto, este tipo de asociaciones no resulta extraño porque el Consejero actúa en el relato como un nuevo enviado de Dios, incluso su carencia de pasado puede explicarse por esta razón. Cuando decide permanecer en un lugar y construir un templo, se le oye decir que «había llegado el momento de echar raíces y de construir un Templo que fuera, en el fin del mundo, lo que había sido, en el principio, el Arca de Noé» (pág. 46), marcando además con esta frase una oposición principio/fin. Más adelante, cuando se instala en Canudos, en una de sus prédicas, explica que «Belo Monte podía ser también Jerusalén» (pág. 111), y a medida que va señalando varios puntos, los identifica con los lugares de la pasión. No sólo el Consejero tiene un equivalente bíblico, también lo tienen otros personajes, tal es el caso del León de Natuba, una especie de escriba o de evangelista encargado de registrar todo lo que el Consejero dice, y es importante anotar que cuando el papel se acaba en Canudos y ya no hay cómo «eternizar» lo que dice, el Consejero deja de hablar; o el de Antonio Vilanova, quien al final de la historia se convierte en una especie de apóstol del Consejero, pues es elegido y comisionado por éste para que salga de Canudos y vaya «al mundo a dar testimonio» (pág. 480). La muerte del Consejero es casi simultáneamente acompañada por un tremendo estruendo provocado por el derrumbe del campanario de San Antonio, remedo del terremoto que siguió a la muerte de Cristo; sin embargo, el único dato que nos aproxima a la idea de la Ascensión no se refiere al Consejero, sino a João Abade, en realidad la fuerza principal de Canudos y organizador de la estrategia de defensa y ataque: «Lo subieron al cielo unos arcángeles... Yo los ví» (pág. 531), es la afirmación que cierra el relato.

El estilo narrativo de Vargas Llosa en esta novela es menos innovador y más equilibrado con respecto a otras obras anteriores, en las que parecía más preocupado por los recursos formales y su perfecta adecuación en el ensamblaje de la obra. En *La guerra del fin del mundo* también está presente la perfección formal, pero no en detrimento

de otros elementos; nos hallamos ante un lenguaje ya asentado, en el que los experimentos no tienen lugar. Hay que destacar que el relato va avanzando impulsado por las preguntas que se hace el narrador o algún personaje; éstas se insertan con mucha frecuencia e imponen un tono de reflexión; por ellas se revela lo inusitado y extraño de la historia o, por lo menos, que el autor le da ese tratamiento, y el intento constante de hallar una explicación que no puede ser satisfecho de manera integral; la pregunta: «¿Qué está ocurriendo en Canudos...?» (página 331), está latente en la mayor parte de los momentos de la historia. Es precisamente lo inexplicable lo que lo define; la novela, sin preguntas, sin incógnitas y sin malentendidos, no podría funcionar.

De las cuatro partes de la novela emana un ritmo diferente: la primera es la más ágil, tal parece que se desplazará rápidamente, como el peregrinar del Consejero; la tercera parte es más reflexiva, pues explota una y otra vez el recuerdo y menos la acción presente, y hay en ella un ritmo sostenido, un compás de espera, que coincide con la inmovilidad del Consejero en Canudos, y la cuarta parte presenta un ritmo pausado, de desgracia contenida (como en la conversación del Barón con el periodista miope) o inminente (como el ambiente que se vive en Canudos antes de la destrucción final); esta última parte se dilata enormemente porque el fin definitivo se va postergando, para lo cual los encuentros armados se desmenuzan en todos sus aspectos. Pero ¿qué nos queda después de tanto desastre? ¿Cuál es la visión que subyace a la narración de estos acontecimientos? Son preguntas que provocan respuestas poco entusiastas, si juzgamos por algunos datos desperdigados en la novela.

En los entretelones de la historia se percibe una preocupación por el orden político y social y la definición de los tiempos que corren, pero también una concepción escéptica de tales realidades; ésta se contrapone claramente al idealismo de personajes como el Consejero, Galileo Gall o el Coronel Moreira César, quienes persiguen una utopía, si bien de distinta índole, que no pueden culminar.

Definiciones como éstas espeluznan cuando se ven reunidas: «La política es un quehacer de rufianes» (pág. 186). «Todas las armas valen—murmuró—. Es la definición de esta época, del siglo veinte que se viene...» (pág. 242). «El mundo entero le pareció víctima de un malentendido sin remedio» (pág. 243). «Evitemos que la República se convierta aquí, como en tantos países latinoamericanos, en un grotesco aquelarre, donde todo es caos, cuartelazo, corrupción, demagogia...» (página 332). Todas ellas son reflexiones del Barón de Cañabrava, quizá el encargado de transmitir las opiniones del propio Vargas Llosa.

De este modo, el sinsentido y la desesperanza se adueñan del relato; en *La guerra del fin del mundo* reina el escepticismo con respecto a la comprensión y tolerancia mutuas de realidades humanas distintas; a pesar de los intentos por comprender los hechos, éstos rebasan la capacidad real de quienes lo intentan, y sólo queda el abandono, una tremenda distancia en relación a lo que verdaderamente sucedió, el olvido, en suma, la insuficiencia del intento. Los acontecimientos habitan en un nivel mítico al que no se puede acceder y la novela se cierra en la incomprensión total.—*ANA MARIA GAZZOLO (Juan Bravo, 18. MADRID-6).*

SOBRE UNA NUEVA EDICION DE LA POESIA DE VICENTE ESPINEL *

Cuando intentamos profundizar, aunque sólo sea someramente, en la vida y la obra de un escritor suele ocurrir que nos encontramos con una serie de contradicciones y de ideas preconcebidas que se repiten insistentemente en los repertorios de las historias literarias e incluso en estudios especializados. Sin duda alguna que Vicente Espinel no es una excepción, dándose además la paradoja de que la biografía de Espinel pasa por ser una de las mejor conocidas de nuestros escritores del Siglo de Oro. Afirmaciones categóricas, como, por ejemplo, la captura y prisión argelina de Espinel a manos de corsarios turcos (tal cosa sostiene Alborg en su, por lo demás, meritísima *Historia de la literatura española* [1]), están hoy en entredicho (María Soledad Carrasco Urgoiti y el propio Alberto Navarro González [2] defienden la improbabilidad de tal acontecimiento biográfico), y son la constatación del peligro que se corre cuando se interpreta una obra de ficción como autobiografía real de quien la escribió, siguiéndola a pies juntillas. Otro tanto puede decirse de la hipotética participación de Espinel en una expedición militar a Flandes. Tampoco es seguro, y este dato es hoy más controvertido, el hecho de que Espinel, allá por los años nebulosos en su vida que van de 1572 a 1583, regentase un estudio de humanidades en Madrid, al cual asistiría como discípulo Lope de Vega (Haley ha

* VICENTE ESPINEL: *Diversas rimas*, edición, introducción y notas de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1980 (Acta Salmanticensia, Serie Varia, Temas Científicos y Literarios, 32), 282 págs.

[1] Tomo II, Madrid, Ed. Gredos, 1970, pág. 476.

[2] VICENTE ESPINEL: *Vida del Escudero Marcos de Obregón*, ed. de María Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Ed. Castalia, 1972 (Clásicos Castalia, 45 y 46). ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ: *Vicente Espinel, músico, poeta y novelista andaluz*, Salamanca, Universidad, 1977 (Acta Salmanticensia, Filosofía y Letras, 101).

puesto en duda esta tesis, defendida por Entrambasaguas [3]). Todo esto nos obliga a ser muy cautos y a admitir humildemente las lagunas y silencios documentales con que nos topamos a la hora de acometer una investigación sobre Espinel o sobre cualquier otro autor de nuestro pasado literario.

Centrándonos ya en la edición que motiva estas líneas, hemos de indicar que la introducción de Alberto Navarro y Pilar González se ciñe exclusivamente a la labor poética de Espinel, desatendiendo otras parcelas importantes del escritor, como son su biografía o su obra narrativa, el *Marcos de Obregón*. Obvio resulta que la introducción debe interesarse especialmente por el texto de Espinel —*Diversas rimas*, que recoge lo más importante, aunque no todo, de su tarea poética— que se publica en esta edición; ello no justifica, sin embargo, que se hayan orillado totalmente los aspectos biográficos y novelísticos del escritor. Por ello, la introducción da la impresión de algo trunco, impresión que reafirmamos al comprobar que dicha introducción es la reproducción casi literal de un capítulo del estudio que, sobre Espinel, había realizado Alberto Navarro González con anterioridad [4]. Por ello, volvemos a insistir, nos hubiera parecido más idóneo realizar una síntesis de dicho estudio, aunque con el énfasis lógico en la labor poética de Espinel y en el análisis de *Diversas rimas*.

Aparte este inconveniente, la introducción estudia y valora, en sus justos términos, la poesía de Espinel: la opinión, a veces exagerada, que los contemporáneos tenían del escritor; sus criterios poéticos horacianos; su labor como traductor en verso del *Arte Poética* (o *Epistola ad Pisones)* de este poeta latino; la «invención» de la décima espinela, que, en realidad, ya había sido utilizada con anterioridad (de manera que la idea de tal invención fue propagada por Lope de Vega, gran admirador de Espinel). Se da paso luego a la clasificación de la obra poética del escritor. Dejando aparte, de momento, las *Diversas rimas*, los editores ordenan las demás poesías sueltas de Espinel en tres grupos: *a)* poesías latinas y castellanas en elogio de libros y autores amigos; *b)* poesías religiosas y amorosas compuestas para certámenes e incluidas en colecciones líricas de la época; *c)* composiciones satírico-festivas que quedaron inéditas. Las restantes páginas de la introducción están dedicadas a glosar la obra que se edita, *Diversas rimas*, señalando sus aspectos más destacados: el dominio técnico y la riqueza métrica de la obra (que da cabida a los metros italianos y a los metros tradicionales castellanos); el extenso poema «La Casa de la Memoria»

[3] JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS: «Datos biográficos de Vicente Espinel en sus *Diversas rimas*», *Revista Bibliográfica y Documental*, IV (1950), págs. 171-241. GEORGE HALEY: *Vicente Espinel and Marcos de Obregón: A life and its literary representation*, Providence, Brown University Press, 1959.

[4] ALBERTO NAVARRO GONZÁLEZ: *Ob. cit.*, capítulo III, págs. 46-48.

(dedicado a elogiar a soldados, poetas y músicos españoles); las poesías amorosas (que constituyen el grupo más importante de la obra, con dos vertientes —la italianizante y la cancioneril castellana—, y que en ocasiones aportan datos biográficos sobre un amor frustrado del poeta); otro grupo de poesías es el constituido por las elegías, canciones y cartas, en las que también podemos encontrar elementos autobiográficos, su admiración por amigos y deudos, un muy andaluz optimismo vitalista, un obsesivo terror hacia la muerte y un acusado amor hacia la naturaleza. La poesía didáctico-moral, endeblemente representada en la obra, junto con la ausencia total de poesía religiosa o devota, constituyen dos aspectos sorprendentes en un escritor que fue sacerdote. Quizá ello se deba a que Espinel tenía la intención de publicar probablemente sus poesías religiosas en libro aparte.

En lo que toca a la reproducción del texto de las *Diversas rimas,* aunque los editores afirman haber modernizado la puntuación y, en parte, la ortografía, hay que señalar la existencia de abundantes deslices de puntuación y acentos, que dificultan un tanto la lectura y comprensión de los poemas; ello, junto a la pobreza de notas (necesarias en cuanto podrían ilustrar aspectos mitológicos, históricos o biográficos de personajes que aparecen citados en los textos), deslucen sensiblemente la presente edición de las *Diversas rimas,* de Espinel. Por lo demás, sólo resta señalar la pertinencia de esta publicación, que pone al alcance de estudiosos e interesados el texto completo, por vez primera en edición moderna [5], de una obra crucial en la poesía española del Siglo de Oro.—*ANTONIO CASTRO DIAZ (Miguel del Cid, 24. SEVILLA-2).*

ANTONIO HERNANDEZ: *Homo loquens* (Gran Premio del Centenario del Círculo de Bellas Artes, 1980). Colección Endymión, Editorial Ayuso, Madrid, 1981.

La moderna antropología ha llegado a afirmar que *«el hombre no habla porque es inteligente, sino que es inteligente porque habla».* El lenguaje no sólo convoca, sino que realiza al mundo a partir de las relaciones dinámicas que establece de una *«realidad»* dispersa en la objetividad, que al ser pronunciada adquiere la unicidad subjetiva que configura así la imagen de lo real en la conciencia humana. Esta unici-

[5] La última edición moderna, pero incompleta, de las *Diversas rimas* de Espinel, con que contábamos hasta el presente, era la de Doroty Clotelle Clarke, publicada por el Hispanic Institute de Nueva York en 1956.

dad establecida por las relaciones *«tópicas»* que la mente ha fijado en su devenir histórico estalla, se autodestruye y confluye en un nuevo abanico de *«realidades»* en la verdadera palabra poética. Así concebido, desde el verbo creador inicial hasta el vasto nivel de sugerencias del lenguaje poético, el *HOMO LOQUENS,* el hombre que ejerce el poder fijador y destructor de la palabra, es, intrínsecamente, el hombre por antonomasia, la primera categoría de la libertad y de la evolución. Sin la palabra, el mundo es *«irrealidad interna»,* por la palabra *«el mundo es realidad interna»,* posible aprehensión, la única quizá posible de la diáspora circundante de las cosas y los seres sometidos a la inevitable temporalidad.

Este último libro de Antonio Hernández es un claro esfuerzo por ejercer ese poder, potenciándolo por el aleatorio aroma de la belleza y por la adivinación inquietante del abismo cotidiano que somos y que nos rodea.

El libro se inicia como si lo precediera un discurso—quizá el de la humana historia siempre precedente—. Se inicia como si una anterioridad pronunciada ya fuera sabida tácitamente, y nos heredara un estado de conocimiento determinado y nuestro:

Tal nosotros, su hábito
traza la luz. Su rostro, según sea
el impulso que anuncia
de su centro. Así,
en el ocaso la fe no ha proclamado
hacia otro mundo
y no es igual la tierra
que quemara el mediodía
más que un cuerpo
deseado.

Desde un ejercicio de solidaridad, ya aprendido y compartido: *«al nosotros...»* el poeta moviliza una ágil espiral de adivinaciones líricas que desembocan en la concreción transparentada de *«mediodía»* del *«cuerpo deseado».*

Así, todo este nuevo libro de Hernández no relata, sino crea; no describe, sino adscribe, una nueva realidad que la invención realiza, otorgándole categoría de permanencia.

Es éste un poemario que representa un paso fundamental en la obra de su autor, de la contingencia finita, casi geográfica, de otros libros, a la esencia que hace de la contingencia su amurallado esplendor.

Pero esta poesía no es *«abstracta».* Creo que la poesía abstracta no existe como tal, sino como arquetipo afuncional. No se debe confundir la *«iluminación»,* para usar un manoseado término, con la abs-

tracción generalizadora que colinda con la nada. De estos evanescentes derroteros se salva la poesía actual de Antonio, no sólo por la fresca adivinación de su aliento, no sólo por la ágil y sobria estructura de su discurso poético, sino también, y quizá esencialmente, por su raigambre, tan española y tan andaluza, en los temas liminares, en las fronteras del dolor que se comparte sin reservas, como un pan comunitario de oscuridad:

Dicen que todos escribimos
el mismo poema para la muerte.
Pero yo resucito cada vez que comprendo.

La muerte, harina común de todos los hombres, asumida y superada en el momento de ser comprendida junto a todas las comprensiones. Esta herencia—los ecos del mejor Quevedo resuenan con vehemencia invisible—instala su poesía en una perspectiva que sin triunfalismos decide nuevos resplandores, «*aunque es de noche*», aunque el abismo aceche con su inevitabilidad:

Que en mi aterido corazón
tremola
una bandera como la esperanza.

He aquí un poeta, inexplicable, en última instancia, como todo verdadero creador. Un poeta que siempre arriba a la tierra de la que partió, luego de cumplir un arco de misteriosas alas, reinstalándose en el exacto territorio del origen:

... Pido perdón a mí,
no a quien me hizo de fragancias
cortas, bajo de espíritu
y un poco hosco
como la tierra de secano.

Regresa no sólo a un territorio uterino e inicial, sino al pueblo como primera raíz compartida de solidaridad, al pueblo que es tierra, por destino, por tragedia y por amor.

Toda época literaria tiene su «*moda*» y su realidad, dicotomía necesariamente excluyente a largo y suficiente plazo. Si la poesía española pudiera tener algún «*peligro*» en el horizonte de su permanencia, ese «*peligro*» sería la necesidad de «*frescura*», cuando ésta es suplantada por la culturización como fingida creación. No es la inteligencia la que alcanza la casi inaprensible poesía; es el instante de la transfiguración de la inteligencia en nueva verdad de la belleza; no es el inge-

nio el que puede suplir al genio. La cultura complementa, pero no suple. A veces me parece que el Viejo Continente, la ancestral Europa, como la víctima de tantas historias, «*sabe demasiado*». Por ello es necesario reconsiderar la inicial sentencia del sabio Johannes Pfeiffer: «*Debemos volvernos sencillos e ingenuos; debemos cambiar los grandes billetes de la comprensión consagrada por humildes moneditas; sólo así llegaremos a la esencia de las cosas.*» Y la verdadera poesía, de alguna manera necesaria, alcanza o refleja esa huidiza «*esencia de las cosas*». Creo que hay muchos libros de poesía que no son poesía, aunque estén muy bien escritos. Creo también que algunos auténticos poetas se preocupan más por *decir temáticamente,* sumergidos en esta o aquesta ideología, que por *decir poéticamente.* La aparente exageración de Stevenson al afirmar que «*la poesía es el tema del poema*» es quizá el primer requisito, a pesar de los discursos mesiánicos de muchas obras. Recuerdo que en una oportunidad, luego de leerle alguno de mis poemas a Vicente Aleixandre, me dijo: «*ese poema tiene manantío*». Es una de las frases más hermosas que han endulzado mis oídos trashumantes. Quiero la frescura del manantial para la voz poética, pero a la vez esa difícil precisión expresiva, por la que tanto aboga Luis Rosales. Espontaneidad y técnica, añorada simbiosis de la poesía que aspire a permanecer tras la voracidad del tiempo.

Creo que Antonio Hernández se acerca cada vez más a esa feliz unión, y ya la obtiene con esplendor y maestría en muchos poemas de este nuevo libro.

Los que busquen en este poemario de Hernández una circunstancialidad temática omnímoda quizá salgan defraudados; asimismo, los que crean que el autor ha asumido la «*moda*» (y moda es lo que pasa) de la palabra como evidencia y no como transparencia, de la palabra como límite y no como perspectiva, de la forma como fin y no como principio, creo que no encontrarán lo que esperaban encontrar.

El poeta aquí sabe que la forma es dominio, pero que la esencia es resistencia ante el tiempo. Todo ello impregnado siempre de esa urgencia donde el hombre y su pasión se incorporan al cosmos:

Mi corazón, esta respuesta que ama.
Mi impulso estacionado entre los astros.

Creo que Antonio Hernández ofrece en la nueva poesía española la posibilidad, ya realidad en parte, de esta «*reunión de lucideces*». Tan errados son el tema como la forma, solitarios. La verdadera poesía los circunda y los quema en su transfiguración demiúrgica. Antonio, asumiendo esta nueva perspectiva, se lanza hacia la segunda mitad de

su vida y de su creación, prometiendo más allá de lo bueno ya realizado. Esa frescura y esa precisión surgen continuamente reunidas, así, con indudable «*manantío*»:

Contar como una fuente
que ya conoce el eje de la mar.

LAUREANO ALBAN (Apartado 252. ALCALA DE HENARES. MADRID).

ANTONIO GARCIA GUTIERREZ: *El Trovador. Los hijos del Tío Tronera.* Edición, estudio y notas de Jean-Louis Picoche y colaboradores. Editorial Alhambra. Madrid, 1979; 339 págs.

Si ya no podemos compartir los entusiasmos del público en el estreno de *El Trovador* el 1 de marzo de 1836, en el teatro del Príncipe, sí podemos explicárnoslo. De este modo una obra tan significativa del Romanticismo como *El Trovador* se transforma en un testimonio, en un registro de la historia *tout court.* En este sentido la edición del profesor Picoche supera la tradición que se limitaba a establecer la edición crítica —cometido que realiza de una manera prácticamente insuperable— para recuperar un fragmento de la historia española a través del teatro, en la línea de un Maravall, de un R. Andioc, de un Francisco Ruiz Ramón, de un Glendinning.

Un estudio de esta envergadura sólo podía ser acometido por un equipo, que en este caso ha sido el de la Universidad de Lille III, a través del Centro de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos del siglo XIX, y de un centro semejante existente en la Universidad de París X (Nanterre).

Comienza el estudio situando la obra en la vida de aquel joven de veintidós años que, habiendo perdido la esperanza de tener éxito en la carrera teatral, acaba de alistarse en la milicia reclutada por Mendizábal; sus escarceos literarios, el ambiente en que se mueve, el clima romántico creado por los estrenos de los tres años precedentes, los avatares en la aceptación de la obra hasta que el actor Antonio Guzmán tuvo a bien escogerle para la función dada en su beneficio. Después de reseñar la acogida por parte del público, tal como lo reflejan los periódicos de la época, se exponen una serie de circunstancias históricas concomitantes que pueden ayudar a explicar un éxito cuyos ecos desnudos han llegado hasta nosotros: asociado a la historia de amor de la obra está, sin duda, el anuncio de que ese mismo día ha

sido ejecutada la anciana madre del jefe carlista Cabrera, así como la noticia, aparecida la víspera, de que Fieschi y sus compañeros subieron valientemente el cadalso en París; la huida del convento de Leonor no podía menos que asociarse a la cuestión candente del día: la desamortización de los conventos y la extinción de las órdenes religiosas de varones, a la que seguirá el día 8 la desamortización de los conventos de religiosas, y el 20 de marzo, *El Eco del Comercio* anunció la salida del convento de la primera monja de Madrid.

Decisivos fueron ante el público los dos artículos de Larra publicados en *El Español* los días 4 y 5 de marzo de 1836, en los que con leves reparos alaba la obra y el talento del autor. Otros críticos insistieron en las alabanzas, y diversas anécdotas presentan a *El Trovador* como paradigma del éxito.

Por lo que se refiere a las fuentes históricas, ciertas indicaciones permiten situarlo en el Aragón del siglo XV, en los sucesos subsiguientes a la muerte de don Martín «el Humano».

Los autores realizan un pormenorizado análisis de los sucesos tal como los recoge la historia y su utilización dramática. De una manera general, «más se alude en *El Trovador* a la lucha fratricida entre carlistas y liberales que no a la guerra civil que dividió Aragón a la muerte de don Martín 'el Humano'» (pág. 17). «Es evidente que García Gutiérrez se tomó grandes libertades con la historia y dejó los acontecimientos más importantes en la sombra, lo que da a su obra mayor valor humano. Comete un número importante de pequeños anacronismos, señalados en las notas y que no tienen importancia trascendental. Uno, sin embargo, es grave, ya que afecta a la totalidad de la acción: la presencia de una gitana en Aragón a principios del siglo XV.» Diversos argumentos llevan a los autores a pensar que no se trata sino de una zíngara —los zíngaros expulsados de Francia se habían establecido en Vasconia—, perteneciente a un pueblo que, si bien, lo mismo que los gitanos, no se había establecido en Aragón en el siglo XV, era, no obstante, bien conocido por García Gutiérrez.

En cuanto a las fuentes literarias, parece indudable la influencia de Víctor Hugo a través de su *Lucrecia Borgia* y de *Marion de Lorme*, así como del *Macías*, de Larra. De una manera general los autores opinan que «lo sorprendente es que este drama, que apenas tiene historicidad, y cuyas fuentes literarias hasta hoy parecen escasas, posea semejante fuerza imaginativa y revele tanta perfección en su género, prueba de la gran capacidad creadora de García Gutiérrez» (pág. 23).

Conocidas las ideas liberales de García Gutiérrez —ideas que se pueden rastrear a lo largo de la obra—, el héroe, educado en Vizcaya y colocado a la cabeza de catalanes, es un carlista. Los autores dejan

en suspenso la respuesta a esta paradoja: «Esta paradoja, ¿podría acaso reducirse a una denuncia patética de las luchas fratricidas y a un grito en favor de la reconciliación?» (pág. 26).

En cuanto a los aspectos sociales, *El Trovador,* como drama, no existiría sin la diferencia de clase social entre los dos protagonistas, Leonor y Manrique, y su éxito se explica, en su mayor parte, por el hecho de que el amor vence sobre los prejuicios sociales. Leonor, dama noble, acepta como amante a un simple trovador, y desafía a su clase, rechaza toda una serie de valores representados por los personajes nobles de la obra, esencialmente el honor y la pureza de sangre. Pero, como corresponde a la época en que se escribe, «sólo se trata de hechos individuales sin planteamientos de clase» (pág. 27).

El aspecto religioso del drama se analiza de una manera pormenorizada, tanto a través de las actitudes individuales de los personajes como del ambiente creado —brujería, hechicería—, como de los símbolos —la secuencia fuego-hoguera-infierno—, para concluir: la visión de la religión es sombría; Dios es un Dios de ira y de venganza; los culpables están destinados a la condenación eterna; la humanidad presentada no ha sido redimida por Jesucristo; no se nombra a la Virgen María; fuerte sentimiento del pecado, que conduce inevitablemente a la condenación, etc.

Como Larra observó, la potencia dramática de la obra se fundamenta en la creación de caracteres sostenidos, en el juego de las pasiones, especialmente el amor y la venganza, y en la armonía del verso. Por ello no podía faltar un capítulo dedicado al análisis psicológico de los personajes, que desemboca en el análisis minucioso del montaje del drama como tal drama.

En tal cometido los autores añaden a la narración lineal de los sucesos esquemas que muestran la arquitectura de la obra; diagramas que esquematizan los conflictos entre personajes, enumeraciones de los resortes dramáticos (rivalidad amorosa, el amor, las diferencias políticas, los falsos votos religiosos, la venganza, el amor maternal y filial), y a partir de ellos muestran la construcción dramática de la obra con un esquema evolutivo de su intensidad.

A ello se añade otro esquema exhaustivo de los procedimientos de versificación.

El acercamiento crítico hacia la edición propuesta comienza con una crítica de textos: ediciones de la obra, en las versiones de prosa y verso, reunidas en el diagrama correspondiente, y esta genealogía ascendente se completa con la genealogía descendente: la *parodia* que hizo el propio García Gutiérrez en *Los hijos del Tío Tronera,* la novela de Ortega y Frías, inspirada en el argumento de *El Trovador;* una

traducción francesa, y las óperas que la obra inspiró, especialmente *Il Trovatore,* drama lírico de Cammarano, con música de Verdi.

Todo este estudio preliminar se completa con un cuadro sinóptico de los episodios de *El Trovador* en sus diversas versiones, una reseña de las ediciones principales, tanto antiguas como modernas, y una selecta bibliografía.

Por fin, las ediciones críticas de *El Trovador* en prosa y verso, y en verso, y la de *Los hijos del Tío Tronera,* precedidas de la correspondiente justificación, y acompañadas de un aparato crítico no agobiante.

Por si fuera poco, la edición se acompaña de un breve estudio de la música de escena, con reproducción de la partitura orquestal de la *Copla en la comedia el Trovador;* de la *Canción de la Jitana en la comedia el Trovador,* con acompañamiento de piano; *la canción del trovador en fa menor,* con acompañamiento de piano; *segunda canción del trovador,* y (El) *Trovador: canción de la Jitana,* con acompañamiento de piano.

Pensamos que, excepto pequeños detalles que puedan ser ampliados en el futuro, nos encontramos ante una edición difícilmente superable y, por ello, prácticamente definitiva.—*CRISTINA ROLLAN CARVAJAL (calle Angel Barajas, 4. Pozuelo. MADRID-23).*

DOS NOTAS BIBLIOGRAFICAS

PATRICK COLLARD: *Ramón J. Sender en los años 1930-1936* (Sus ideas sobre la relación entre literatura y sociedad). Gent, 1980.

El autor del presente estudio plantea las ideas programáticas de Ramón J. Sender como literato y, por ende, como hombre de cierta resonancia durante la Segunda República Española.

Las ideas de Sender sobre la relación de la literatura y sociedad han sido rastreadas acudiendo no sólo a las novelas escritas por él en los años que median entre los años 1930-1936, sino que también ha acudido a los testimonios del novelista, tanto en forma de declaraciones como de disertaciones sobre el papel que la literatura —el literato— ha de tener ante la sociedad de su tiempo. No hay que olvidar, en este caso, la inequívoca postura que por aquellas fechas mantuvo el novelista estudiado; pero no por ello los testimonios aducidos son su-

perficiales, ya que se nos antojan exhaustivos, dado el planteamiento global del estudio.

En algunos casos recurre al testimonio directo del autor, que corrobora, según Patrick Collard, las deducciones de su trabajo, que podríamos resumir:

En los escritos de Ramón J. Sender de los años treinta, el tema de la función de la literatura ocupa un lugar importante y privilegiado. El autor se preocupa poco por el arte en sí, como algo autónomo. Lo que le interesa es la relación entre la obra y el mundo; el estilo de un autor no es sino su visión del mundo, su manera de enfocar la realidad que nos rodea.

Desde los años treinta, Sender ha insistido sin desmayo en el carácter útil de la actividad creadora: la obra de arte debe contribuir, en su opinión, al conocimiento del hombre y del universo en sus dimensiones fundamentales.

Si bien en el plano ideológico se produjeron cambios notables en el pensamiento de Sender después de la guerra, se puede afirmar, sin embargo, que, de una manera general, y en lo que se refiere al tema estudiado, ha seguido fiel a sí mismo.

Es obvio que en los años treinta ya se hallan en los textos de Sender las reflexiones del autor maduro acerca de la ejemplaridad de la literatura, la misión de definir al hombre y la tarea de hallar la manera adecuada para hacer verosímil la realidad. Pero en aquel tiempo, el «hombre» y la «realidad» cobraban un significado particular que estaba relacionado con la situación política española y con la ideología revolucionaria del joven autor.

El estudio comprende: De los artículos de Sender, Sender y la República, Ramón Sender y la novela social española en los años treinta, Sender y la cultura española, Un realismo para la novela y el teatro, Panorama de las obras de Ramón Sender (1930-1936).—*J. S. L.*

EMILIO NAÑEZ: *Estudios de sociología del lenguaje. La risa y otros casticismos.* Universidad Autónoma de Madrid, 1979.

El profesor Náñez, sin entrar en planteamientos teóricos acerca de la sociología del lenguaje y sin adscribirse a corriente alguna, al menos, tal como hoy en día solemos entender tal marco teórico y, por ende, sus derivaciones prácticas, entra de lleno a precisar la expresión «casticismo léxico», punto de arranque de lo que constituye la primera parte del presente estudio. La segunda parte estará dedicada a la risa.

Tras un análisis pormenorizado en su diacronía, y apoyándose en diccionarios especializados, llega a esbozar la siguiente definición del término «casta»:

(...) Entendemos con ello que «casta» no se referirá sólo al término o giro de pura cepa, sino también a aquellos que hayan sido adoptados y moldeados en el crisol de la lengua a través de los innumerables serpentines del alambique del tiempo hasta dejarlos pulidos y legitimados en toda regla, como auténticos términos «viejos» sin la menor mácula de extranjería... Bajo este manto, pues, se hallan *casticismos de origen y casticismos de adopción,* y es en este segundo grupo donde hoy nos detenemos a fin de intentar remontarnos a sus fuentes, sin que ello suponga, ni mucho menos, desdoro de su calidad funcional de auténticos casticismos. El distanciamiento de la fuente ha purificado lo que hoy es término corriente (pág. 18).

A continuación, con prosa ágil y discurso desenfadado, pasa revista a determinadas expresiones que en la conciencia de la mayoría de los hablantes castellanos no son sentidas como foráneas, sino como plenamente enraizadas en nuestra idiosincrasia lingüística. Son los términos o locuciones que el autor ha definido como casticismos de adopción.

Así, para el profesor Náñez son casticismos de adopción: «a la virulé»; «a la vejez, viruelas». «(...) Es evidente que al principio la frase *a la vejez, viruelas,* se dijo para señalar la desordenada conducta del viejo rijoso que le lleva a atrapar el mal venéreo. De ahí se pasó al sentido genérico que hoy tiene.» Proceden asimismo del francés *hacer la pelota..., hacer el amor* («la cual también vio paliado el significado primitivo francés por el de simplemente enamorar, aunque ahora, con el 'desmadre' de zafiedad, grosería, obscenidad y, sobre todo, mal gusto haya vuelto a tomar dicha frase el significado francés», pág. 25); *hacer el paripé (par* y *paix); a tutiplén* (para mí, de *tout* y *est plein)...*

Dentro de los casticismos de origen, se detiene exhaustivamente en el término *primo* y en la expresión *hacer el primo.* Tras un minucioso análisis y tras rechazar sugerentes respuestas que en su día se dieron —entre ellas, la del profesor Entrambasaguas—, sugiere que el sentido de *primo* (hacer el primo) no tiene nada que ver con el de parentesco: «El origen y contexto de su empleo es el estudiantil medieval, renacentista y clásico. Con él se designa al estudiante de primer año, es decir, al «nuevo», al «novato», que por ser principiante estudia los rudimentos de la ciencia, los fundamentos, la *Prima Philosophia...* En este sentido encuentra el apoyo de textos de la época a que ha hecho referencia; así, en *El licenciado Vidriera,* de Cervantes, y en la *Historia de la vida del Buscón,* de Quevedo: «... los unos y otros nos comenzaron a dar vaya, declarando la burla. El ventero decía: 'Señor *nuevo,* a pocas

estrenas como ésta envejecerá'» (cap. IV). A su vez, la palabra primo ha sido magnífica tapadera con la que se cubría la de amante... La situación toma más relieve cuando el amante es un estudiante.

En resumen —y siguiendo el hilo del discurso del autor para *primo* y *hacer el primo*—, «en el contenido semántico que conlleva la broma o burla que se hace del que llega a un lugar, cuando se trata del medio estudiantil, el embromado es designado por un término propio que le caracteriza, tomado de su propia condición. En este caso, *primo,* porque está en el curso primo...» (pág. 51).

La segunda parte del presente estudio se basa en la *risa,* «como modo de ser y hacer, de estar y existir; como postura y actitud; como modo de entender y comportarse; como forma y manera de vivir de las castas integrantes del esqueleto hispánico en sus coordenadas vitales más íntimas y esenciales, empapa y trasciende la esencia y vida individual y social» (pág. 63). El análisis aquí corre a la par de la obra teatral de los Alvarez Quintero titulada *La risa.*

Como colofón, nos gustaría apuntar la enorme utilidad de este tipo de ensayos, ya que sirven para precisar y divulgar aspectos importantes de nuestro vivir por medio de lo que constituye la memoria histórica del hombre: el lenguaje.—*JESUS SANCHEZ LOBATO (calle Valderrodrigo, 82, 4.ª, I. MADRID-35).*

RAFAEL MARTINEZ NADAL: *Cuatro lecciones sobre García Lorca.* Fundación Juan March, Cátedra, Madrid, 1980, 111 págs.

Se reproducen en esta obra cuatro conferencias dictadas en el mes de marzo de 1980 por el autor en la Fundación Juan March.

La primera de ellas está constituida por una serie de recuerdos personales —siete viñetas—, que juntos contribuyen a perfilar un retrato vivido de Lorca, tal como lo resguarda la memoria. La primera de ellas describe el conocimiento que de Lorca tuvo el autor en Madrid, en casa de un amigo de juventud, a través de las entusiasmadas noticias que la familia le da del poeta, a quien habían conocido en un viaje a Granada. El primer encuentro se produciría en casa del amigo; el autor rememora el saludo franco, el modo de vestir, la vitalidad, la sencillez, las canciones al piano, el recitado de poemas. En la invitación a tomar el té en la Residencia de Estudiantes los recuerdos se perfilan y se amplían: el ambiente de las largas reuniones, las lecturas de libros de poemas, la descripción de las variadas personalidades que allí se congregaban —entre ellos, Buñuel, Dalí, etc.—. Cuando surge

y se afianza la amistad entre Lorca y Nadal, las anécdotas —hechos y dichos— se amontonan mostrando un Lorca polifacético. Aparece seguidamente el Lorca propenso a depresiones, amigo del escultor Emilio Aladrén, del que se distanciará a partir del matrimonio de éste. Martínez Nadal apunta alguna de las posibles razones que le sumieron en la depresión que provocaría su huida a Nueva York, y relata la visita que con este motivo le hizo de incógnito el padre de Federico. Por fin, el recuerdo de una madrugada de verano en una terraza de las afueras de Madrid, y el divertido juego de escritura automática a modo de reto entre los dos, con el consiguiente resultado.

La segunda parte del libro abandona toda reminiscencia personal, para centrarse en el análisis y seguimiento de dos grandes temas —obsesiones— en la obra de Lorca: el Sueño y el Tiempo, deteniéndose de manera especial en *Así que pasen cinco años*.

La tercera conferencia está dedicada a la tradición culta en la obra de Lorca. En ella, el autor trata, a través del análisis de lo culto y lo popular en la obra del poeta, de explicar el fenómeno Lorca: su universalidad, su vigencia, su traducibilidad. El autor descubre en la poesía de Lorca cuatro factores esenciales a toda poesía: originalidad, imaginación, belleza y misterio. «Lorca, a fuerza de mirar dentro de sí, de sumergirse más y más en su propia tradición cultural, alcanzaba a tocar, sin darse cuenta, la raíz de lo común humano. 'Sólo es nuevo lo eterno'...» Pero anota el autor: «Al hablar de la tradición culta o popular en la obra de Lorca, en modo alguno pretendo sugerir que al momento de escribir nuestro poeta utilizara siempre de modo consciente ese acarreo cultural». Analiza seguidamente su capacidad para ir de lo general a lo particular, de lo concreto a lo abstracto; puede vestir el mito con ropas de hoy y elevar lo cotidiano a categoría de mito; pasar de un nivel a otro sin romper muros ni violar fronteras.

Y avala su tesis con ejemplos tomados del propio Lorca y con anécdotas que le vienen a la memoria. El autor nota cómo en las obras posteriores aparece más encubierta o desfigurada la veta culta de Lorca, así como la popular, el uso de mitos, la mitificación de recuerdos, la transformación de experiencias personales. Pese a esa mayor dificultad de desciframiento, el autor ofrece algunas indagaciones propias, que delatan el conocimiento por parte de Lorca de la Biblia y la mitología clásica, así como de la literatura moderna.

Por fin, en la última de las conferencias —«A la víbora del amor»—, el autor muestra el tratamiento del amor y el erotismo en la obra de Lorca.

A la inmensa producción crítica en torno a la obra de Lorca se suman estos cuatro estudios desiguales, pero complementarios: el ptí-

mero de ellos nos acopia nuevos e inéditos datos sobre la personalidad de Federico, en su aspecto humano, psicológico, existencial. Los otros tres añaden al carácter erudito, el sabor especial, el tono que procede del conocimiento personal. El resultado es un Lorca más cercano, en el que obra y vida se iluminan mutuamente.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4. POZUELO. Madrid-23).*

NOTAS BREVES

PEDRO J. DE LA PEÑA: *Ojo de pez*. Editorial Prometeo, Gules de Poesía, Valencia, 1981, 77 págs.

«Escribir la distancia / circunscribir un punto.» Este es el lema con el cual Pedro J. de la Peña cierra su *Ojo de pez*, un libro en el que surgen cuatro temas dominantes —lo mítico, lo cotidiano, la geometría de la cultura y la música—, en torno a los cuales el poeta crea un paisaje que no puede ser considerado solamente como belleza, como manifestación estética. Uno de los poemas, dedicados a Jorge Luis Borges, nos da la medida del ambicioso propósito de este libro; en él se contienen las piezas del «ajedrez de días y noches» que vamos conociendo poéticamente. Son piezas con nombres y temas, no sólo temas que configuran presencias, influencias, corrientes y enseñanzas, sino preocupaciones, temores, formas, sensaciones... Esta suma, que no alternancia, caracteriza *Ojo de pez* como singular aventura del conocimiento y como propósito serio y vigoroso a la vez de conjugar una serie de motivos para elaborar el denso retrato de una realidad vital. Pedro J. de la Peña, en una de las citas introductorias, nos comunica esta pretensión a través de Leopoldo Lugones: este ojo de pez es como un antídoto que detendrá la malignidad inalcanzable de la propia poesía, su extensión natural, su infinitud.

Es por ello que *Ojo de pez* resulta una búsqueda de una síntesis razonable y directa, en ocasiones verdadera sentencia que consagra una enseñanza y que se disfraza de epitafio. Pedro J. de la Peña ha realizado en este libro un sutil ejercicio de agradecimiento, pero no ha permitido que la muerte —que se sugiere a menudo, en contraste con los versos que dedica a Vivaldi, musicalmente— le avasalle. El fruto es una obra equilibrada, sencilla, que compone un grupo escultórico que insinúa cierta perversidad en lo referente al modo de sintetizar una larga y compleja reflexión, equívocas sensaciones —en concreto, el poe-

ma dedicado a Kavafis destaca las contradicciones que entran en ese juego de dilucidar sobre la marcha una acendrada personalidad reprimida por sufrimientos y dilemas irresolubles entre el ser y el aparecer del poeta, del ser humano—, y que accede a los ojos animales del lince o del tigre para descubrirlos como símbolos de ese proceso, el mismo por el que atraviesa el trabajo del autor. El concepto como principio o como desafío para la expresión.

Este es el punto de partida de un magnífico prólogo de Juan de Dios Leal, aunque en sus referencias él sitúe el concepto por encima de la palabra, para definir la concepción poética de Pedro J. de la Peña. Es, sin embargo, la unión de concepto-expresión o concepto-palabra si se prefiere la que puede ofrecernos el objetivo del poeta: amarrar fugacidad, fulgor, sensación o pensamiento a la precisión que se confiesa en una primera persona implícita en cada una de sus composiciones, en un tono de leve afirmación, a la precisión intelectual de las imágenes que integran esta sobria queja que se alza contra el temor —o quizá vértigo— de la muerte.—*F. J. S.*

JESUS FERNANDEZ PALACIOS: *De un modo cotidiano,* Editorial Ayuso, Madrid, 1981, 62 págs. Premio Guernica 1979.

Nos encontramos ante la obra de un joven poeta gaditano. Es preciso resaltar la juventud del autor, pero no va a ser en este caso de un modo peyorativo, como parece ser costumbre en el ámbito literario, ni tampoco como raíz de un elogio desmesurado, porque tendría el mismo efecto destructor, despreciativo y falso, peor que el ataque. Jesús Fernández Palacios, así lo apunta un prólogo de Antonio Hernández, no solamente ha sido tocado por el rayo de la poesía que afirma la pureza —junto a la concesión de un premio o con independencia del mismo—, sino que, como estrella, o quizá como espíritu o encarnación creativa, surge a borbotones y salta de lo mítico a lo épico y a lo más sencillo; esto es: a lo rutilante y diario que, con la intención de que no nos venza, denominamos cotidiano.

La combinación de tales elementos tan dispares no sería posible si no interviniese con decisión la vehemente y descriptiva labor del poeta. Diálogos heroicos, deformaciones poéticas, aquelarres existenciales o vitales, pueden ser una sencilla referencia a un solitario y único misterio: esa naturaleza poblada de sombras llamada humanidad, y que en *De un modo cotidiano* habría de considerarse también como cultura, experiencia o, de acuerdo con Luis Rosales, memoria.

Y esta labor del poeta, del espíritu que asimila de forma notable la personalidad de Israel Sivo, aunque también la aparte de su lado por un mecanismo rebelde de comprobación a través de la distancia o del enojo, y tal vez incluso a través de la distancia, es su juventud. Pero hemos de tratar el término con extremo cuidado, ya que Fernández Palacios, o su obra, no debe ser confundido. Los poemas recogidos en *De un modo cotidiano* no dan idea de un hacer conservador por la inseguridad con que se dan los primeros pasos, sino de todo lo contrario. Su poesía es firme en la apreciación de los tonos, matices y argumentos que flotan en su contexto y medida, aunque resuelta, agresiva, que trata con naturalidad la metáfora, aunque ésta se manifieste en sus poemas con pesadumbre y melancolía. Y encierra en su alternancia voluntariosa y enunciativa el testimonio de la lucha por la vida.

No obstante, el campo poético de Fernández Palacios rompe con lo cotidiano en la medida en que se aleja de la ciudad y de sus estructuras. Tampoco quiere otro paisaje que no sea humano o mitológico —en cuanto símbolo de ese batallar vital— que se acerca a Yeats, a Nietzsche, en su aspecto reflexivo... Y es así que su obra traza un círculo personal que se eleva sobre el mundo. Fernández Palacios habla por sí mismo y rehúye esa verdad que no le gusta, pero que le afecta, porque también se encuentra en su poesía, aunque sea sin su permiso, precisamente por el valor de su omisión, en oposición al trallazo con que cierra su libro: «Seguiré viviendo...» Esto es lo que permite presentir la constancia de su labor y los caminos que ha de recorrer su trabajo, aunque quizá se rompa el espejo de su pureza expresiva y cotidiana.—*F. J. S.*

JULIA CASTILLO: *Poemas de la imaginación barroca,* Publicaciones La Isla de los Ratones, Colección Poetas de Hoy, Santander, 1980, 60 págs.

¿Cuál es el verdadero motivo que explica esa propensión de los románticos a buscar en las tumbas de sus poetas o de los involuntarios, y a veces suicidas, líderes de su causa, el arranque y el sentido de sus actos? Al leer el libro de Julia Castillo invade, aunque con una orientación muy distinta, la sensación de resurrección que inspiró a numerosos autores vanguardistas al tornar con frecuencia a los cementerios donde se hallaban enterrados los principales discípulos de esa extraña doctrina que consiste en renacer, a dejar sus fatigas intelectuales para introducirlas en la disputa de la política.

La preocupación metafísica, escudada en la poesía, de Julia Castillo; su preocupación por recuperar —sin justificarse— la cancioncilla popular, la jarcha, y esa alusión al siglo XVII constante para trasplantar esos temas al XX tienen algo de romanticismo más que de barroquismo, y por su manera de tratar el amor y la muerte, a Bécquer y a Larra. Tal vez sean efectos no buscados, pero el conjunto nos regala con un crepúsculo indeciso y poético que evoca la aventura humana de Byron. Por otro lado, Julia Castillo no evita las hermosas o neblinosas insinuaciones de calaveras —aunque sea a través de un poema de Francisco López de Zárate—, ni las que brotan de ruinas —aunque sean de origen árabe y no griego—, ni singulares visiones de Numancia y tampoco la maestría de Ibn Arabí, poeta que también ejerciera durante años su influjo en José Luis Sampedro, antes de que vertiese en *Octubre, octubre* esa devoción deseante que se palpa en la composición del libro.

También en *Poemas de la imaginación barroca* encontramos una gran conexión entre la vida y la muerte —como ficción y como recuerdo—; es hacia el final del libro cuando Julia Castillo, que no oculta la aplicación de una visión cinematográfica de los temas expuestos en los poemas cuando esta reunión de ruinas y amor cobra su sentido, un gran interrogante sobre lo que late detrás de la belleza y el encanto con que tales figuras captan sobre el tiempo y la distancia nuestra atención y aun son capaces de despertar en nosotros una respuesta, un estímulo que nos conduzca a nosotros mismos y, por esa razón fundamental, más allá de lo que puede ser considerado intimidad, retraimiento o timidez. En este trabajo de Julia Castillo por ligar dos lenguajes diferentes unificados a través de las imágenes, hay que destacar su sobriedad. Una sobriedad que da idea de la vehemencia con que podría haber nacido en su obra un auténtico concierto barroco.—*F. J. S.*

DIEGO MARTINEZ TORRON: *Guiños* (Poemas 1974-1976), Ambito Literario, Barcelona, 1981, 89 págs.

Es cierto que *Guiños* es un libro carente de ambiciones conceptuales. En realidad, hay una contraposición de tiempos que notifican las fechas en que los poemas de este libro fueron realizados. Un tiempo de seguridad, alrededor de 1974, y otro, que se inicia al año siguiente, que rompe con la materialidad del recuerdo para diluirlo en una indecisión sensible que, si bien ha provocado la vacilación del ser humano, ha enriquecido su obra. Diego Martínez Torrón no ha recopilado por

ello una larga lista de poemas que tienen diversos ambientes creativos (Córdoba, California, Copenhague, por ejemplo), sino que ha recolectado el fruto de este período con todas las consecuencias. De éstas, la fundamental es una depuración en cuanto a lenguaje, que ha perdido su curiosidad por los elementos que se encuentran en su entorno, para insistir con mayor radicalidad y soltura en las sensaciones que provocan.

En numerosas ocasiones, Martínez Torrón se rinde a evidencias realistas. Es entonces cuando su poesía, festiva, alegre, en algunos momentos paternal, roza la amargura y se deja vencer por el objeto de su captación. Estos poemas engarzan lo más significativo de cada uno de estos procesos creativos, los ligan a una marcha, a una melodía, en la que los papeles se trocan: Martínez Torrón vive los recuerdos en el presente, los repone en su escritura, sobre la obsesiva transparencia que conocemos en su obra, a través de Octavio Paz o Jorge Guillén, pilar de sus simplificaciones y en cierto modo meta. Después, los contempla en perspectiva, y vuelve a empezar. *Guiños* es, por tanto, producto de una intensa reelaboración que ha conseguido, en efecto —así lo recalca el prólogo— un todo rítmico, asequible, sencillo y singular.

La meta cierta de Martínez Torrón es el amor. ¿Por qué? La transparencia, las hojas en blanco que nos esperan, como señala Guillén, permiten apreciar su papel en esta semblanza de un período importante para el autor de *Guiños:* son el instrumento adecuado para objetivar las fuertes (aunque los poemas se desarrollen blandamente) impresiones del ser humano que experimenta su transformación mediante su obra, la proyección que necesita plasmar en un pasado viviente que han de repetirse más adelante. Martínez Torrón, conciliador, no se conforma: mima la sensualidad en la noria de su evocación. La sencillez con que se transmite la tristeza es lo que mejor nos permite diferenciar lo humano de lo vulgar.—*F. J. S.*

LAZARO SANTANA: *Las aves,* Fablas Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, 80 págs.

Lázaro Santana ha trabajado por el arte, la poesía y la literatura de su tierra canaria. Esa labor no le ha impedido aproximarse a la figura de Kavafis y traducir parte de su obra ni mostrar en este y otros libros que todos los impedimentos, e incluso las propias sensaciones del ser humano respecto de lo que le rodea y, en ocasiones, le asedia, la tierra, las gentes, el pasado, pueden ser la mejor razón de una vocación. El

profesor Aranguren ha profundizado en numerosas ocasiones en un concepto que se manifiesta con poca frecuencia en el científico y más en los seres que se asoman a la realidad para estudiarla o para transformarla: la «ética de la penuria».

Es en *Las aves*, en la que Santana manifiesta una profunda relación con el escritor Alonso Quesada, donde esa penuria se desenvuelve con un sentido histórico. Y es sobre este punto, sobre el reto de la naturaleza, el arte y lo desconocido, donde la imbricación del amor y la muerte, donde las enseñanzas del poeta William Wordsworth construyen lo que Lázaro Santana denomina isla real, indestructible.

En *Las aves* aprendemos, por tanto, a palpar ese sentimiento que nos permite conocer la crueldad admirable con que la tierra nos conduce a nosotros mismos. En otra esfera intelectual completamente distinta, el escritor William Burroughs ha asociado el rechazo de esos «agujeros negros» de la realidad, con la introducción del individuo en una marea terrible en la que el delirio nos concede en ocasiones la lucidez sentimental con que dirigimos nuestra meditación a nuestro interior. De modo análogo, Kavafis, mediante el repudio de los recuerdos a los que iba ligada su visión de Constantinopla.

La coincidencia poética y crítica de ambas ramas literarias no es caprichosa. Lázaro Santana retiene ese desagrado y esa penuria, principalmente en su *Razón a García Márquez,* en el que se dice que el escritor exiliado no juzgará lo que ignora, aunque nunca conociera García Márquez las islas y juzgase que existe entre Colombia y Canarias una no menos real coincidencia que, como insiste Eduardo Haro Ibars en *Sex fiction,* la de la muerte al otro lado del amor: «Son ustedes unos borregos», dijo García Márquez. Y Santana, como a lo largo de su poemario, que es también un alegato, se pregunta si esa declaración nace de su desconocimiento o de la idea que el escritor toma de los canarios que conoce, como el periodista que le entrevistó en aquella ocasión (*La Provincia*, 3 junio 1973). Santana también pregunta a los personajes del pasado de Canarias: esos son sus retratos en contraposición a las falsas imágenes que nublan la verdad sentimental con que ha escrito y ha vivido para rendirse al mundo real y abdicar en él de su condición de actor.—*F. J. S.*

ANTONIO FERNANDEZ MOLINA: *La flauta de hueso,* Torre Nueva Editorial, Zaragoza, 1979, 54 págs. (con dibujos del autor y prólogo de Gabino Alejandro Carriedo).

El rasgo más significativo en la poesía de Antonio Fernández Molina es la paradoja. *La flauta de hueso,* conforme a la propia voluntad de su autor, de la que nos ofrece noticia Carriedo en un prólogo que no hace incompatible el rigor con la amistad, se plantea como una manifestación superrealista, en la que las imágenes, ecos de lo real, detalles esenciales, rastros, visiones, testimonios o hallazgos —no siempre tesoros— impulsan la hondura en que nacen sus poesías para desgajarse de la melancolía y proponer una sátira. Una sátira que no puede ser más que de lo real.

Pero en la poesía de Fernández Molina hay una tendencia terrible que a veces tiene una cierta resonancia dramática, y es la forma en que alcanza determinadas evidencias, no exentas de humor.

La mosca
que está encima de mi poema
no sabe que es la mosca de mi poema.

En ese tratamiento frecuente de la paradoja, que nos adentra en un mundo de observación y burla que desmenuza la realidad y la devuelve con una solidez fantástica que nos descubre de pronto que vivimos en la imaginación, Fernández Molina exhibe la mejor de sus sonrisas serias para dialogar. Nos obliga a participar con él en esa danza de objetos e ideas que tratan de ocultar un sentimentalismo que subyace en su trabajo.

Lo que ven mis ojos en el autobús
puede reducirse a lágrimas.
Parece que ha caído la lluvia.

Esta comprobación no posee ni anhela sistematismo: expresa la conexión del ser humano con un universo que soporta determinadas limitaciones, la primera de las cuales puede ser el individuo, y que el poeta redescubre —así lo entiende Carriedo en su prólogo al hablar de Fernández Molina— por encima o debajo de la realidad, eso no es aquí lo que importa. No obstante, es de la realidad de donde toma Fernández Molina sus principales preocupaciones para contrastarlas con su peculiar manera de enjuiciar en la poesía. Pero siempre imponiendo una distancia que subraya la lucidez de su oficio y, también, de su burla. Existe una curiosa e inevitable diferencia en ello. Y aunque no

la captásemos o nos negáramos a percatarnos de esa verdad que supera lo viviente, la poesía de Antonio Fernández Molina no nos permitiría olvidarlo. Esa es la mayor paradoja y la prueba de que su obra ha vencido los contornos de lo real, divino o humano.—*F. J. S.*

JUAN JOSE TELLEZ: *Medina y otras memorias,* Cuadernos del Mar, número 10; Valencia, 1981, 56 págs. (dibujos de Juan G. Macías, prólogo de Fernando Quiñones).

Juan José Téllez ha escrito un poemario en el que, a pesar de ceñirse estrictamente a preocupaciones vinculadas a la personalidad de Andalucía, la universalidad le gana la partida. O se la gana Andalucía. Y esa es la forma en que únicamente era posible este cantar los recuerdos, vivencias y ensueños de esa tierra en la que poetas, poesía y paisaje se confunden. Estos son los principales motivos —ajenos en sí a los versos de Juan José Téllez— por los que apenas se admite la posibilidad de que éste sea un trabajo de rememoración. Los poemas nos entregan una ilusión que se expresa echando mano de todo tipo de referencias que, en algunos casos, no reciben de modo íntegro la corriente idealista e historicista con que Téllez rodea su visión de Medina, la envuelve y la quiere.

Esto posiblemente sea debido a la facilidad con que el poeta logra reavivar sus imágenes sobre el papel y su objetivo de escribir; insiste Téllez en la búsqueda de otros poetas, y es así como se dibuja en su *Medina y otras memorias* una estampa de todo lo que sugiere, de primera intención, una profunda referencia a Oriente. Los versos caracterizan un paisaje sentimental, una variedad que habla de la mujer, de las ciudades, de la vida, de esos tonos de muerte definidos por un ámbito que afecta toda la existencia y la retrata. Téllez se centra en este caso en la figura de Juda-Ha-Levi para significar con acierto una situación que tiene poco que ver con esa definición con que España toda se convierte para algunas en lugar de paso. Las múltiples culturas que han atravesado la Península no impiden que numerosas ideas hayan arraigado con firmeza en su suelo y en sus gentes, y que cobren en tiempos favorables la vigencia que les negó la persecución, la incomprensión, la ignorancia o el miedo. O el olvido que Téllez proclama en sus versos para negarlo, para abandonarlo y tener la oportunidad de recrearse en su ilusión, en la añoranza de un tiempo pasado que, sin ser mejor, fuera acaso más hermoso por ser parte ya de una leyenda musulmana.

En su prólogo, «Puerta de la marea» lo llama, Fernando Quiñones se acerca a la persona y a una circunstancia: el auge de una poesía que retorna a sus señas de identidad, que quiere vivir con la conciencia tranquila sin caer en errores terribles —de nuevo el olvido, como consecuencia lógica de las inquietudes de Juan José Téllez— como despreciar por acción u omisión literarias ese punto de partida que pervive como algo más que recuerdo. En Riosalido, Jiménez Losantos, Quiñones y Grande, lo árabe; en Celaya, lo ibérico... Todas ellas formas de apreciar una verdad que no puede ser simple añoranza o pasado, por ser vida. Y esto es acaso lo más importante de esas memorias de Juan José Téllez: lo que late aún en nosotros de esa marea que arrastra la Historia o el descuido.—*F. J. S.*

RUDOLFO ALONSO: *Cien poemas escogidos (1952-1977)*, Fundación Argentina para la Poesía, Buenos Aires, 1980, 79 págs.

El tono íntimo de la poesía de Rudolfo Alonso ha roto la distancia entre el autor, el ser humano y los objetos de su visión serena, que va exponiendo con rebeldía frente a una situación incómoda: la indiferencia, el desamor, el imperio de lo pequeño —o bajo—, de lo amargo, y que, como Arlt en la novela, tiende a descubrir para eliminarlo. A pesar de ello es un combate desigual, porque en tanto las sensaciones se apropian de las voluntades y los gustos, los deseos, las ilusiones, las palabras tienen necesidad de un encantamiento que les aporte una consistencia agresiva que respete con todo su ser. En este sentido, en cuanto Alonso se ha percatado de ello, aboga en estos poemas por una libertad que no nos indisponga con los bienes más próximos y preciados de alrededor, del pensamiento, de lo maquinal, de los actos insignificantes que mueven los resortes de un universo desconocido. Y es éste, por tanto, el camino en que se ha desarrollado su trabajo en este cuarto de siglo concentrado en estas páginas como voces preparadas para esa lucha purificadora que tiene en la poesía su mejor arma y, del mismo modo, su réplica más cruel. Cierto; la poesía nos libera de la indiferencia. Pero de modo similar nos acerca —y esto en Orwell es una afirmación tajante— a nuestros mayores enemigos.

Por ello tal vez sea terrible la forma en que Alonso tiene esperanza, una llaga que no le da trabajo, pacífica, que concentra el silencio en las palabras para que éstas descansen en la autenticidad bondadosa con que nos hablan del amor, de amar.

Pero es también la desnudez el otro principio afirmado en la obra de Alonso. La desnudez de lo que le inspira, y que conocemos como efecto de un mundo que carece de sentido, porque ha sido suplantado por los designios de esa aceptada crueldad de las máquinas y la indiferencia de los individuos al rendirse a su imperio. No es la poesía de Alonso una manifestación de crítica, porque no le interesa otra cosa que expresarse con la libertad de la desnudez del amor. Todos sus poemas, que a pesar del tiempo tienen un mismo sello, una idéntica referencia, una homogeneidad que se opone al uniformismo no menos mecánico que el del odio, retornan al amor.

Rudolfo Alonso cree que la búsqueda y la desesperación del ser humano es el amor. Y quizá no se equivoque; mientras tanto, no intenta comprenderlo; lo acepta. Y eso es mucho, siendo suficiente.—*F. J. S.*

JOAQUIN LEON: *Anunciación de ayer, memoria de mañana,* Editorial Molinos de Agua, Madrid, 1981, 106 págs.

En *Anunciación de ayer, memoria de mañana,* Joaquín León nos habla de una curiosa evolución que se manifiesta antes que nada con los efectos de su pensamiento, de su reflexión. La primera parte, «El hombre», recoge la consciencia del ser humano ante sí mismo, pero no como nos señala el viejo esquema de infancia, adolescencia, madurez, vejez y muerte. La muerte es sólo una sombra en esta larga ruta desconcertante que denominamos con excesiva facilidad «vida». La vida representa una causa. Y a ella se encamina la libertad del hombre. Los motivos de esta primera parte recogen esa percepción y la desarrollan profundamente, seriamente, en el sentimiento, en la rebeldía.

El segundo capítulo es «El verbo», la palabra con que nos comunicamos, la expresión. La palabra es la búsqueda de la verdad en Joaquín León, en los poetas, en una generación de hombres que sufrieron la poesía, y que quizá sean los mismos que hacen decir a María Zambrano, así nos lo recuerda Julia Castillo, que la escritura está emparentada con la muerte: León Felipe, Antonio, Miguel, Federico. Ello da paso a un tercer punto, en el que es Dios, «lo que no entiendo», el centro de una larga reflexión también familiar, que indaga en la conciencia y en lo que se va configurando a medida que avanzamos en una dura crítica que afirma una voluntad de libertad y de ilusión.

No es razonable
que unas luces inútiles alumbren
en el vacío interminablemente.

Desde aquí, la muerte, ese tema eterno de toda la poesía y de la formación de tantos poetas españoles, por ir ligados a su vertiginosa y trágica carrera, y que, mediante la poesía de Joaquín León, comprendemos como culpable de una gran orfandad que se ha tratado de rellenar con un gran aparato de milagrería, de divinidades falsas, de engañosa religiosidad. En el extremo contrario del panorama, la poesía de Joaquín León se expande en el ser humano, a pesar de la muerte. Pero es en la realidad donde topamos con ella, con esa manera de ceder a sus exigencias y de permitir que nos esclavice. Y es en este punto suspenso al que llega León:

Lo vivo es doloroso
nos salva lo perpetuo
lo que todos portamos de inmortales

donde debe nacer la evolución. Esa es la fe del poeta: ir más allá de la humanidad repetitiva que hunde los hombros ante la visita inesperada antes de tiempo, antes —precisamente— de crecer.—*F. J. S. (Pañería, 38, 2.º MADRID-17).*

ENTRELINEAS

ISIDORO BLAISTEN: *Cerrado por melancolía.* Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981, 201 págs.

Aunque éste no sea el mejor libro de Blaisten y muestre algunos indicios de reiteración o desconcierto, el autor sigue militando en la primera fila de la cuentística argentina, lo cual no es poco decir. Su manera está fraguada en *La salvación* y *La felicidad,* entre 1969 y 1972 (libros antologados y completados en *Dublín al sur). El mago* es un divertimento y un ejercicio para mantener los dedos en forma. *Cerrado por melancolía* es un recuento y un haz de miradas hacia ciertas salidas de la obra, acaso señaladas en el título: cerrar por melancolía una etapa y empujar hacia adelante en inciertas direcciones. Al margen del texto, el éxito de público obtenido es un dato rescatable, teniendo

en cuenta la crisis del mercado argentino y la lentitud con que el país de Blaisten reconoce a algunos de sus mejores nombres.

He aquí las virtudes conocidas de Blaisten: su sentido de la «escena» narrativa, su manejo del costumbrismo, su elaboración de lo coloquial, su habilidad para ver ambientes levemente marginales y de baja clase media —sus fronteras confusas, sus rechazos y fascinaciones mutuas—, su escarnio cariñoso de alguna cultura de masas —la historieta, el cine del *star system,* las letras de tango, los guiones televisivos traducidos del inglés en Centroamérica—, la sutil introducción de temas límites, con la muerte en primer (o último) término.

La mejor pieza es la que da nombre al libro, y se ubica entre las más logradas del autor. Es una reflexión de irónica tristeza sobre el fin de una vida y de una época, simbolizadas en una librería a la que ya nadie va y que se «cerrará por melancolía». En clave simbólica —como debe ser— es una imagen de la Argentina en estas décadas, el final de los fantasmas, delirios y formas semiculturales de la clase media porteña.

Ultima empresa puede parecer un cuento de Blaisten ya leído. *Y vendrá la muerte y tendrá tus ojos* y *El total* atestiguan, una vez más, la devoción del autor a ciertos procedimientos de Joyce. *¿El sol, señor Beltrán?* tal vez ganaría con menos texto. *Adriana subiendo la escalera* y *A mí nunca me dejaban hablar* son dos buenos ejemplos del cuento-escena, con un hábil manejo de lo fragmentario y lo ambiguo.

La colección confirma el perfil narrativo de Blaisten y genera una expectativa fundada acerca de sus próximas andanzas.—*B. M.*

ANA MARIA TORRES: *¿Qué le hicieron?,* prólogo de Juan José Hernández, Ediciones Agón, Buenos Aires, 1981, 135 págs.

Un primer libro, como estos cuentos de Torres, generalmente sirve para recontar influencias. Las más importantes son las inconscientes, y no faltan las de escritores no leídos. Torres se mueve en el mundo de lo cotidiano, entendido, en general, como la vida de familia de la pequeña burguesía de Buenos Aires (hay una incursión al lumpen que parece aislada), desde la perspectiva de la mujer casada, tenuemente cómoda y, por lo mismo, hastiada de la prisión matrimonial.

En este fondo tedioso e idílico irrumpe lo siniestro: la casa es invadida por desconocidos, destruida por las visitas, devorada —ella y sus habitantes— por animales domésticos. He aquí al Cortázar de *Casa*

tomada: sabemos que el cortazarismo es epidémico y, a la vez, que el escritor de *El perseguidor* es un maestro.

Hay también situaciones límite: un medio de transporte del que nadie puede bajar, un ascensor del que no se puede salir, una ciudad cuyos habitantes se convierten en monstruos y la narradora en una flor monstruosa. Los objetos están hechizados y no responden a sus propietarios; los niños sacrifican a sus padres después de haber sido sacrificados por ellos; la modistilla destroza el vestido de baile, que es el símbolo de su servilismo y, al mismo tiempo, su obra maestra.

Es el momento de encontrar otro aire de familia, esta vez con una de las mejores y aún no jerarquizada cuentistas argentinas: Silvina Ocampo. De ella tiene Torres la visión de la niña terrible convertida defectuosamente en señora seria; de la vida cotidiana como una ceremonia cruel que disimula sus maldades con buenas maneras; del amor como una suerte de hambre que devora al otro hasta convertirlo en un recuerdo alimenticio. También el descuido y la desprolijidad de Silvina, su distracción a la hora de seleccionar.

Como los dos ejemplos citados, Torres es una narradora: tiene sentido del detalle, atmósfera, eso que los críticos antiguos llamaban *carácter* y cierto descuido que puede ser de elegancia *naïve*. Desde luego, entre el aduanero Rousseau y Juan Eichler nada hay menos ingenuo que el arte *naïf*.—*B. M.*

JORGE GARCIA SABAL: *Figura de baile,* Editorial Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1981, 62 págs.

Ante todo, estamos ante un poemario confidencial, que narra la añoranza de lo perdido —una casa, un amor—, un tránsito en duelo que amenaza con no cumplirse y transformarse en melancolía. La confidencia está acreditada, además, por las dedicatorias personales que el lector encuentra a cada paso. Son versos para ser recibidos por determinados lectores.

La soledad como abandono, el paso del tiempo como depredación, la indecisa busca de la culpa ante la desdicha, la memoria consoladora, pero implacable, son los giros que gobiernan estos pasos de baile.

Tal vez lo mejor del libro sea la tensión hacia el futuro en que la vida, a partir del cuerpo, se niega a terminar y da un salto por encima del duelo (salto que también es coreográfico, si se quiere). Véase este *Llamado:*

Extenderás fielmente tu cuerpo sobre la hierba.
Frotarás la boca con una piedra
hasta que ardan los labios y no desees (o no quieras)
pronunciar la palabra, aquel nombre.
Luego, alzando un gesto duro hacia la noche,
comprobarás que no mueres.

B. M.

CESAR AIRA: *Ema, la cautiva,* Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1981, 234 págs.

El autor (nacido en Coronel Pringles en 1949) inicia su carrera de escritor édito con esta novela, que, según declara en la *contraportada* o *portada en contra,* se propone ser una «historia gótica simplificada», a la manera de las novelas inglesas que está habituado a traducir. Y más: Ema, la protagonista, siente la pasión de la indiferencia, el ansia de no distinguir, de no discriminar.

Ambientada en tiempos de la Conquista del Desierto (comienzos de la segunda mitad del XIX) en el sur de Buenos Aires, la narración vacila entre informaciones muy puntuales sobre la vida de indígenas, colonos y militares y datos que sólo valen como conjetura y como signo, si acaso, de que lo histórico está tomado como excusa para una meditación existencial. Algo de la solución impuesta por Antonio di Benedetto en *Zama.*

La indiferencia y el inicio en las letras conspiran contra el libro. Es difícil hacer una novela con la indiferencia como centro, pues lo inexcusable en una novela es el desarrollo, que implica una gradación. Aira intenta sostener el indiferentismo del personaje como una declaración de principios:

> Ema había comprendido que su vida estaba destinada a desenvolverse en la extrañeza por el solo hecho de haber nacido en aquel siglo. Casi una niña aún, sola en el mundo excepto por su bebé, se veía expulsada a una frontera expuesta y vaga. La época exigía una completa calma, los humanos debían volverse tan impasibles como los animales (páginas 72/3).

En los hechos narrativos esta impasibilidad se traduce en un predominio de lo descriptivo, la inmovilidad y los tiempos muertos, elementos que si, en sí mismos, son legítimos en una novela, merecen un tratamiento compensado con los otros.

Ema la cautiva es, evidentemente, un libro inicial, que anda con tiento apoyado en tópicos y con un lenguaje inseguro que apela al en-

golamiento y a un diálogo duro, sin situaciones, como manera de apoyo externo. Revela a un escritor laborioso que trata de encontrar una vía narrativa. Esta novela no lo es, pero, por lo mismo, se constituye en un momento necesario para atravesarla y seguir adelante.—*B. M.*

MARTIN MICHARVEGAS: *La palabra es un hecho,* prólogo de José Hierro, Proletras Latinoamericanas, Madrid, 1980, 127 págs.

Reúne el volumen poemas y canciones compuestos por Micharvegas entre 1960 y 1975. Toda una época: la generación literaria del sesenta en Argentina y su terminación extrapoética con la guerrilla, la masacre y la dispersión. La historia pone un punto (¿final?) de silencio a tanta palabra, la de *Por el puente de la palabra, Las horas libres, La canción de estos días, Décadas, Canciones, El día de mañana* y *Semifinal.*

Micharvegas se integra en las líneas de la poesía argentina de su época, a saber: algún resabio surrealista convertido en fórmula, un contacto con el habla de Buenos Aires, un deliberado prosaísmo, un toque de «realismo» (la poesía del paisaje, de la impresión callejera), la participación en el movimiento de jerarquización literaria de la canción, eventualmente de protesta.

La identificación con lo cotidiano, su rechazo y la búsqueda del extrañamiento fuera de él, por ejemplo, vienen de cierto surrealismo:

... llevamos la misma ropa todos los días,
estamos enterrados bajo la misma cosa todos los días.

La canción de protesta se encierra en esta fórmula:

Cantar es haber elegido un arma corta.
Cantar es haber elegido un arma al fin

(aunque el propio poeta nos aclare que son armas de fogueo).

Y, si el poeta es vate, o sea previsor (pre-visor), puede decir en la Argentina de los setenta:

El día de mañana
que parece que vendrá feliz,
que parece que vendrá cantando,
está horriblemente muerto,
desfigurado.

Arma que estalla en bengala, protesta que se queda sin palabras, lenguaje víctima de una circunstancia tremenda y que se vuelve dócil, tremendista, esta poesía documenta un instante prolongado y aun acaso inacabado de la historia argentina.—*B. M.*

UMBERTO ECO: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo,* traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981, 330 págs.

Retomando uno de los tópicos de *Obra abierta* (1962), Eco desarrolla en este libro el tema de la libertad del lector y la apertura de todo texto, que resulta, en último análisis, de una cooperación entre el supuesto autor y el destinatario. El problema planteado es la conciliación entre la libertad de lectura y el posible contenido objetivo del texto, que remite a sus estructuras.

Para resolver la antinomia, Eco propone considerar al lector como un elemento propuesto por el texto mismo, una suerte de actante textual. En él operan sus conocimientos de ciertos códigos (su competencia dentro del saber total que podría llamarse enciclopedia o sistema de códigos), los textos a los que el texto señala o con los cuales se conecta (la intertextualidad), los huecos del texto (lo que el texto no dice, pero promete o supone), todo ello con límites que fijaría el «mundo posible textual» de Petöfi, que ya preocupaba a Borges y del que se ocupó, de algún modo, Leibniz.

El lector es el que actualiza los códigos, el que trae el sistema al acto. Por ello, nunca dos lecturas son idénticas, pues intervienen factores de circunstancia y lenguajes no explicitados en el texto (incluidos los errores de lectura y las aberraciones hermenéuticas) que integran lo que Eco llama *cotexto* (puesta en acto del texto y el contexto).

El libro está formado por ensayos independientes, en que un examen del denso Peirce se yuxtapone a estas consideraciones teóricas y a una minuciosa descripción de los elementos que intervienen en la textualidad narrativa. Aquí, Eco se pone farragoso, pedante y gratuitamente complejo, pues los ejemplos de lectura que propone son exiguamente analíticos ante tal aparato metodológico.

El texto respira el sutil y enrarecido clima de la teoría literaria de los años sesenta: una superfetación teórica, una tendencia a la jerga, una ponderación inteligente de los valores tradicionalmente considerados de mera forma o proceso, un desequilibrio entre lo propuesto y lo puesto.—*B. M.*

PEDRO RIBAS: *La introducción del marxismo en España (1869-1939). Ensayo bibliográfico,* Ediciones De la Torre, Madrid, 1981, 235 págs.

El destino dramático, no exento de largos episodios sangrientos, de la lucha social e ideológica en España ha dificultado una plácida investigación de fuentes sobre la evolución del pensamiento de izquierda en el país. Lo recuerda Ribas en el prólogo, al evocar la década de 1960, donde, simultáneamente, se concentran los estudios sobre la historia sindical de la clase obrera y sus vertientes ideológicas.

Gracias a un rastreo por bibliotecas y archivos españoles y europeos, Ribas ha podido sistematizar una bibliografía amplia, clasificada por autores, editoriales y años de edición.

Para situarla en el tiempo y en la historia del movimiento socialista, el autor hace una síntesis previa en que recuerda el inicio del movimiento sindical español, con la llegada del anarquismo, la penetración de la Internacional, la estancia de Paul Lafargue en España como fugitivo de la Comuna, en el sexenio; luego, la diversificación del movimiento obrero en tendencias libertarias (de dominante bakuninista), socialdemócratas y leninistas.

El mayor desarrollo relativo del PSOE hace que las fuentes principales del pensamiento socialista, como en otros incisos de la vida intelectual española, sean francesas (Lafargue, Guesde, Deville, Jaurès, etcétera). El traslado de fuentes alemanas directas es relativamente tardío, y Marx, con *El Capital,* sólo llega a principios de siglo con la traducción directa y trunca del argentino Juan Bautista Justo, uno de los fundadores del socialismo sudamericano. Cabe anotar la hegemonía de una visión biologista y positivista del marxismo, sólo rota en 1922 por Lukács con su *Historia y conciencia de clase.* Pero la dificultosa circulación de este libro no pasa por España, donde la variante leninista tampoco genera una nueva epistemología del marxismo como teoría de la sociedad.

El libro es un valioso instrumento de trabajo para los que intenten una aproximación a los temas reseñados, aunque, como el autor lo aclara, tiene lagunas de consulta acerca de los materiales editados en América y que, en determinados momentos, tuvieron gran importancia bibliográfica y circulación en España, así como a la inversa. De todas maneras, no siendo el objeto específico del trabajo, queda para pesquisas futuras.—*B. M.*

JESUS JAREÑO LOPEZ: *El affaire Dreyfus en España (1894-1906)*, Editorial Godoy, Murcia, 1981, 328 págs.

Aunque el armazón exterior de este libro es una antología, dotada de un par de textos del recopilador y de una cronología de sucesos referidos, la calidad del material acumulado lo convierte en algo más que una selección de artículos sobre el asunto Dreyfus conforme fue referido por la prensa española de la época.

En principio, se pueden leer las alternativas y los protocolos más importantes del *affaire*, porque fueron copiados en los periódicos españoles. Esto hace de la antología una narración. Luego —y es lo más importante—, se puede advertir que el *affaire* fue tomado como argumento para ocuparse de asuntos españoles que ocurrían paralelamente y que tenían una similitud temática muy sugestiva: el Desastre colonial de 1898 y el cuestionamiento de la casta militar; el frenazo a los intentos pretorianos del partido polaviejista; la crisis de la semidemocracia oligárquica del canovismo, similar a la de la corrompida república francesa; la represión arbitraria a Dreyfus, comparable a los condenados del Montjuich; la dependencia del pensamiento reaccionario español del francés; el amor al *beau geste* del intelectual que enfrenta al poder y que algunos jóvenes del 98 admiraban en Zola.

A juzgar por las fuentes compulsadas, la inmensa mayoría de la prensa española, desde el *A B C* hasta los papeles anarquistas, fue crítica frente al antisemitismo explosivo del asunto Dreyfus. Sólo apoyaron la persecución los órganos ultramontanos como *El Siglo Futuro*, *La Lectura Popular* (de Murcia) y *La Señal de la Victoria* (de Valencia). Es curioso, aunque no ilógico, comprobar cómo el pensamiento reaccionario repite su discurso a casi un siglo de distancia, y cómo ciertos aspectos de la época (los límites del poder militar, por ejemplo) parecen de hoy. Un espléndido artículo del mejor Unamuno podría estar escrito pasado mañana.

Los nombres se reiteran: el más frecuente es el de Luís Bonafoux, aunque también aportan Enrique Gómez Carrillo, Azorín (todavía José Martínez Ruiz), Unamuno, Baroja, Eduardo Marquina, Alejandro Lerroux, José Santos Chocano, el joven Maeztu, Blasco Ibáñez, Federico Urales, José Canalejas, por los dreyfusistas, y Carlos Duquedene y José Juárez Vicéns, por los otros. Interesante es comprobar cómo la Pardo Bazán trata de quitar carácter político al problema, el clamoroso silencio del gárrulo Emilio Castelar y el escaso eco habido entre los escritores españoles por el proceso y condena de Zola.

Señaladas las virtudes del texto, cabría pedir, para una segunda edición: una breve caracterización de los periódicos citados, sobre todo

en cuanto a su sesgo ideológico; y un esclarecimiento —dentro de lo posible— de los seudónimos e iniciales, sobre todo importantes en los órganos vinculados al Ejército español.—*B. M.*

NESTOR A. BRAUNSTEIN y otros: *A medio siglo de «El malestar en la cultura», de Sigmund Freud,* Siglo XXI, Méjico, 1981, 341 páginas.

En 1980 se cumplieron los cincuenta años de *El malestar en la cultura,* de Freud (¿por qué no traducir *Unbehagen* por «incomodidad»?). A la vez, cumplía esos mismos años *Freud als Kulturkritiker,* donde Theodor Reik intenta uno de los primeros esbozos de una posible sociología freudiana.

Para celebrar estas constancias, Siglo XXI y la Fundación Mexicana de Asistencia Psicoterapéutica organizaron unas sesiones a modo de mesa redonda en que Freud, Reik y algunos otros contemporáneos nuestros debatieron la actualidad de aquel texto.

El malestar (junto con *El futuro de una ilusión)* es el texto más utilizado por quienes han rescatado en Freud una crítica a la sociedad en general y a la antropología del hombre culto como animal enfermo, en particular. El texto dispara en varias direcciones, todas ellas más que sugestivas: una relectura de la propia obra freudiana (sobre todo en cuanto a la frontera entre lo normal y lo patológico, y en cuanto a una filosofía freudiana de la historia), una metafísica de los instintos, una caracterización antropológica a partir del par neurosis-cultura, una revisión y ajuste de cuentas del humanismo clásico. Todo ello hace que su vigencia preocupe a los psicoanalistas, los sociólogos, los historiadores y, en general, a todos los que creen en la fecundidad del psicoanálisis aplicado.

El volumen, en su eclecticismo, sirve perfectamente para acreditar el interés diversificado que Freud sigue suscitando: junto a los líderes del neolacanismo latinoamericano, Frida Saal y Néstor Braunstein, aportan Carlos Castilla del Pino y León Rozitschner, que intentan una conciliación epistemológica de marxismo y freudismo. Agustín Aparicio completa el tándem Braunstein-Saal y Juan Carlos Pla insiste sobre un eje freudiano insoslayable: la interpretación de los sueños como base de la teoría psicoanalítica. Ultimos, pero no menores, Freud y Reik son transcriptos en los textos antes reseñados.

El trabajo es el primero de una serie que, bajo el mismo auspicio institucional y con similares directivas, seguirá apareciendo anualmente, siendo el próximo tema nucleante *El lenguaje y el inconsciente freudiano.—BLAS MATAMORO (Ocaña, 209. MADRID-24).*

EN POCAS LINEAS

LUIS SOLER CAÑAS: *La generación poética del 40.* Ed. Culturales Argentinas, Buenos Aires, Argentina, 1981.

Numerosas revistas que recogieron sus primeros poemas, una docena de antologías, una bibliografía copiosa, la actitud maleable de sus componentes para integrarse en los cuadros de la cultura oficial y hasta una polémica postura de enfrentamiento y rechazo por parte de los escritores surgidos alrededor de 1960 —además de varios poemas memorables—, han permitido a la denominada «generación del 40» una notoriedad que persiste a más de cuatro décadas de su advenimiento, como lo demuestra la publicación de este libro.

A diez años de la caída de Hipólito Yrigoyen, ocurrida el 6 de septiembre de 1930, mientras la Argentina se debatía en una de las peores crisis de su historia, sólo superada por la actual, los jóvenes poetas se recogían a evocar la niñez perdida, lamentarse por el paso del tiempo, la soledad, la muerte o la descripción exterior de la llanura, mientras el bajo costo permitía multiplicar sus libros y revistas.

De aquel nutrido grupo inicial existen varios nombres que a lo largo de los años afirmaron su poesía con una labor sólida y perdurable: Enrique Molina, Olga Orozco, César Fernández Moreno, León Benarós, José María Castiñeira de Dios, Miguel D. Etchebarne, Mario Jorge de Lellis, Jorge Calvetti, para citar unos pocos y cuya sola mención justificaría a los defensores de esta promoción, caracterizada en sus comienzos por un tono marcadamente elegíaco, una tendencia predominantemente introspectiva (escapista, para sus críticos) y por un casi generalizado divorcio de la realidad de su país y de los sucesos del mundo; mundo que —por otra parte— acababa de salir de la guerra civil española y se encontraba en plena guerra mundial.

Como señaló el crítico Arturo Cambours Ocampo (*El problema de las generaciones literarias,* Buenos Aires, 1963), dos son las principales vertientes que dan la tónica cuarentista: la unidad neo-romántica: elegíaca, de corte metafísico, desarraigada, nostálgica, y la unidad de vanguardia, heredera de las consignas ultraístas, surrealistas y creacionistas. Unos cuidaron esencialmente la forma, utilizaron palabras apriorísticamente poéticas y con frecuencia se acercaron a cierto telurismo; otros trataron de experimentar con vocablos nunca antes reunidos, buscaron la metáfora exótica o eligieron el camino de lo mágico, lo onírico y lo sobrenatural. Las influencias fueron múltiples y compartidas: Pablo Neruda, Lubicz Milosz, Rainer María Rilke, Luis Cernuda, y entre los

argentinos, en especial Ricardo Molinari, y en segundo término Carlos Mastronardi, con pizcas de Jorge Luis Borges y Leopoldo Lugones. Algunos vanguardistas recogieron también influjos de sus lecturas de los surrealistas franceses, en especial André Breton y René Char.

Como era de esperar, de aquel grupo inicial de la generación del cuarenta, los autores más notorios fueron aquellos que lograron estructurar una obra capaz de superar los postulados y tics de aquel primer momento. Ya internándose en la experiencia surrealista (Enrique Molina), atreviéndose a los riesgos del coloquialismo (César Fernández Moreno), ejercitando el revisionismo histórico en el marco de un riguroso formalismo (León Benarós), buscando bases poéticas en la cotidianeidad y el compromiso político (Mario Jorge de Lellis), eligiendo la vena religiosa y populista (Castiñeira de Dios) o recurriendo a una temática emparentada con el tango (Miguel D. Etchebarne).

Francisco Urondo *(Veinte años de poesía argentina,* Buenos Aires, 1968) fue contundente en su juicio sobre los cuarentistas: «Eran antiguos desde sus comienzos. Tenían, en suma, todas las condiciones para ser oficialistas, para vivir en paz con su época, conformes con sus destinos». Esto hace pensar —continúa— si esa «generación no habrá sido producto de una fantasía del oficialismo —legal y clandestino—, ávido de prolongarse, más que una realidad. Aunque esta conjetura no fuera totalmente cierta, explicaría la inconsistencia del grupo, su diversidad caótica, su falta de coherencia». Y agrega que sus poemas elegíacos le parecen «lavados, tediosos». Para Urondo, la del cuarenta fue una generación que entre rugir y suspirar, «eligió el suspiro», afirmó.

Carlos Giordano *(El 40,* Buenos Aires, 1969) sostiene que la actitud fundamental de la promoción significa «una huida de lo real, una forma de ilusionismo, y nunca una tentativa de captación, comprensión o solución de los concretos problemas de la realidad».

Eduardo Romano es el crítico más virulento; en un artículo publicado en 1966 en *Cuadernos de Poesía* («¿Qué es eso de una generación del 40?»), luego recogido en el citado *El 40,* del que es coautor junto con Giordano y Horacio Jorge Becco, define: «Los poetas del cuarenta fueron la transcripción literaria de la mala conciencia burguesa que, abjurando de la tradición yrigoyenista, se rindió al capital foráneo y a la oligarquía latifundista». Contra las opiniones que aseguran que la generación se hizo introspectiva a causa de los graves hechos que ocurrían en el mundo, Romano insiste: «Yo creo que sintieron y comprendieron lo que ocurría; porque lo entendieron es que se replegaron en la vacuidad vocinglera de un aparato retórico. No huyeron de la realidad en su conjunto, sino del peligro que entrañaba aceptarse en ella como lo que eran. Más urgente que el de la realidad, era para ellos

el problema de reubicarse en los viejos esquemas de la Argentina pastoril mediante una poesía convencional».

Sin embargo, y pese a estas críticas, existe —es indudable— una presencia concreta, y sus obras, como realización y como síntoma, no pueden ser eludidas al analizar la poesía argentina. Como realización, porque algunos de los mejores poemas de aquel país han sido escritos por hombres que de una forma u otra han estado ligados al cuarentismo, ya fuera por sus orígenes, por cronología o por afinidades; y como síntoma, porque el análisis de muchos de esos trabajos desde la perspectiva socio-política argentina (que no se agota con el trabajo de Romano, adelantado, por otra parte, en muchos aspectos) ha de brindar líneas, pistas y motivaciones de una política cultural que algunos historiadores afirman se inicia con la derrota de Juan Manuel de Rosas en Caseros y continúa inalterable hasta hoy, sólo diferenciada por los matices de adecuación a nuevas pautas de vida, pero que no hacen a la estructura de fondo.

La antología preparada por Luis Soler Cañas, uno de los mayores eruditos en literatura popular, historiador, lunfardólogo y agudo crítico (autor, entre otros libros, de *San Martín, Rosas y la falsificación de la historia; Gauchos, negros y compadres en el cancionero de la Federación; Orígenes de la literatura lunfarda),* brinda —ya en este primer tomo— la muestra más amplia y objetiva de la poesía cuarentista. Trata de colocarse en una posición de equidistancia que le permite recoger alabanzas y objeciones sin tomar partido. Esa objetividad está presente también en la selección de poemas, que incluye —de acuerdo a su extensión— cinco o seis de cada autor, con una bibliografía actualizada.

Con buen criterio, Soler Cañas no se ha ceñido a aquellos trabajos escritos en el momento de la explosión generacional, lo que hubiese brindado a los críticos un panorama adecuado a las primitivas tesis sobre el núcleo cuarentista, pero hubiera eludido casi siempre lo mejor de cada poeta. «Quise abarcar un lapso mayor (más precisamente hasta diciembre de 1974): me pareció importante poder compulsar de alguna manera la evolución de los poetas o la variedad de su mundo lírico, que a veces ofrece, sucesiva o simultáneamente, varias vertientes.» Esta elección ha permitido cobijar varios poemas notables y hasta entrever la voz definitiva, madura, de cada autor. Al respecto, Soler Cañas anota: «Los poetas del 40, a quienes tanto se les reprocha haber permanecido al margen de la realidad (aludiendo inequívocamente al grupo neorromántico, aunque tampoco los de filiación social se salvan del reparo), parecen ir sintiendo cada vez con mayor intensidad el influjo, la presión del contorno humano y colectivo. En este sentido —aunque no en todos—,

se acercan bastante a idéntica postura de poetas y generaciones posteriores».

La «muestra documental», como la denomina el antólogo, ha sido dividida en tres secciones: la primera agrupa a poetas que por su edad pueden estimarse como nexos con generaciones anteriores a la del 40 o que se dieron a conocer como tales en los años del florecimiento de esta última (por ejemplo: Vicente Barbieri, Marcos Fingerit, Arturo Horacio Ghida, Alfredo Martínez Howard, Amaro Villanueva, Antonio Porchia). En la segunda figuran poetas que sin ninguna clase de dudas pertenecen al 40, y en la tercera aparecen aquellos que se inician dentro de la etapa generacional de 1940, pero que al mismo tiempo pueden considerarse como figuras de transición hacia la promoción del 50, en la cual los ubican varios autores.

El volumen incluye los principales manifiestos y editoriales de las revistas literarias de la promoción, en las que se pueden entresacar las definiciones éticas y estéticas que regían aquel momento poético. Paradójicamente, si se toman en cuentas reproches y críticas, el editorial de la revista *Canto,* considerada unánimemente el punto de partida de la generación, explicaba: «Queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poética adentrada en el corazón del hombre, bien ceñida a su alma». Acaso no fuera errado sostener que pese a todo los poetas aparecidos hacia 1940 dieron su versión de la Argentina, una traducción que tiene que ver —en parte— con la constante disociación entre intelectuales y país real que recorre la historia cultural (y la otra, como diría Borges) desde los orígenes de la nacionalidad.—*H. S.*

JUAN SANCHEZ PELAEZ: *Por cuál causa o nostalgia.* Ed. Fundarte, Caracas, Venezuela, 1981.

Ajeno al circuito de la promoción y a los inciensos que rodean a algunos nombres de la poesía latinoamericana, el de Juan Sánchez Peláez cada día se solidifica más entre esa suerte de secta homeopática conformada por los tenaces lectores de versos, especie cuya extinción se viene anunciando por los agoreros desde hace más de un siglo y que, sin embargo, se mantiene viva y renovada.

Iniciado junto al grupo chileno «La Mandrágora», que se caracterizó por un surrealismo radical, Sánchez Peláez publicó su primer libro *(Elena y los elementos)* en 1951. A ese título le siguieron *Animal de costumbre* (1959), *Filiación oscura* (1966), *Rasgos comunes* (1975) y la antología *Un día sea.* Hasta ahora el análisis más detallado de su obra lo ha

realizado el colombiano Juan Gustavo Cobo Borda en la revista *Eco* (número 228, de octubre de 1980), existiendo también trabajos más breves de Raúl Gustavo Aguirre, Humberto Díaz Casanueva y Octavio Armand.

A pesar de que los poemas que conforman este libro son unitarios, pueden considerarse como partes inseparables de un conjunto caracterizado por la necesidad de encontrar en la palabra la fuente del conocimiento, la explicación precisa de los vaivenes de la vida («escaleras arriba y abajo / me lleva una lágrima / entonces encuentro esta blanca ventana / le pongo el índice y creo que / es una dama de Quebec / y vuelvo / por solitario / por mundano / para crisparme o no / y estoy / me veo / como el as de oro dando tumbos / con los mismos ojos en el universo grande y pequeño»).

La ambigüedad, la posibilidad de una doble lectura, es el común denominador de los poemas de Sánchez Peláez, como cuando escribe: «Ahora / es la hora / y arena / es mi talle / y rodeo / caprichoso / el finísimo desierto / pero ahora / es otra vez ayer / y juego a los bandidos / y con soldaditos de plomo / (aunque el campo de mi canto / no da al mar) / y con el barniz / el tinte / el calor / de un pobre grano de maíz / que muevo / con el pie / a ras de tierra / centellea».

Como una casa en la que cada puerta permitiera un nuevo deslumbramiento, la poesía de Sánchez Peláez se resiste a la lectura parcializada, a la cita fragmentaria; el libro es un todo en el que cada poema, de una manera muy sutil, abre el camino (o la puerta) del siguiente, y deja traslucir que de cada lectura surgirá una nueva perspectiva, un nuevo ángulo, una figura en el caleidoscopio, y el código que uno creyó entrever en el primer acercamiento, se descompone en imágenes sorpresivas, en las que la protagonista principal es la nostalgia, así como en otros libros lo era el deseo. Y el recuerdo se transforma entonces en una forma del conocimiento.—*H. S.*

DANIEL CHIROM: *Antología de la nueva poesía argentina.* Editores Cuatro, Buenos Aires, Argentina, 1980.

La realidad se obstina en darle la razón a las teorías de Arturo Cambours Ocampo cuando afirmó hace algunos años que la cuestión generacional reaparece en la poesía argentina sistemáticamente cada diez años y no cada quince, tal como lo establece la tesis orteguiana sobre el tema. En su libro *El problema de las generaciones literarias* (que ya he citado en este mismo número y en esta misma sección), Cambours recordaba que a partir de la generación de la revista *Martín Fierro,* que

aparece sobre 1921-22, se vienen dando grupos, promociones o generaciones poéticas revestidos de ciertos presupuestos unificadores al comienzo de cada década. Así, después de la de Borges, Marechal, Molinari, González Tuñón, apareció la denominada «Novísima generación», que publicó su infaltable antología en 1931. Los neo-románticos, surgidos a la luz con la revista *Canto,* datan de 1940. La promoción del cincuenta se hizo presente a comienzos de esa década con revistas como *Latitud 34* y *Poesía Buenos Aires,* por ejemplo. La generación del sesenta, nucleada alrededor de revistas como *El Grillo de Papel, Barrilete, Cero, La Rosa Blindada,* y que hizo eclosión entre 1959 y 1960. Hacia 1970 se produjo un tímido intento, que inventarió nombres como Guillermo Boido, Manuel Ruano, Jorge Asís, Jorge Ricardo, Ricardo Friedemberg, y dejó su huella también en alguna antología (*Los que siguen,* Buenos Aires, 1972), y ahora este conjunto heterogéneo de más de cuarenta poetas que se ha encargado de antologar Daniel Chirom, con prólogo de Raúl Gustavo Aguirre y estudio preliminar de Cristina Piña, con el cual —es seguro— no faltará el apresurado que hable de una posible «generación del ochenta».

Como no podía ser de otra manera, la muestra recoge desde voces ya formadas hasta apenas esbozos; pero el intento de recuperar, de difundir a los poetas más nuevos, es siempre meritorio.

En el conjunto se advierten líneas que oscilan desde cierto malditismo, en el que es fácil descubrir la sombra de Lautreamont y Rimbaud, hasta una poesía casi etérea, metafórica, emparentada con Jorge Guillén y otros autores españoles del 27, e incluso hay cierto parentesco con los neo-románticos del cuarenta argentino.

La influencia de mayor peso específico —en especial entre las mujeres— es la de Alejandra Pizarnik, excelente poeta recubierta por un halo misterioso debido, entre otras cosas, a su suicidio en 1971, a los treinta y seis años. En la nota introductoria, Cristina Piña menciona, entre otras tutelas evidentes, la de Jorge Luis Borges; sin embargo, su sombra, tan tupida entre los autores del sesenta, por ejemplo, apenas es perceptible ahora, al menos en los poetas publicados en esta antología. Hay, en cambio, una indiscutible tendencia a la evasión, que en unos casos se inclina por cierto tremendismo metafísico algo decimonónico, o bien por un sencillo regreso a temas y preocupaciones propias del modernismo, algo que —por otra parte— también ocurre entre una buena parcela de la nueva poesía española: los venecianos y sus herederos, por ejemplo.

Sin embargo, existe en la Argentina un tipo de poesía —subterránea tal vez— que llega a España manuscrita y que al no estar representada en el libro de Chirom, se la extraña. La unanimidad en ese aleja-

miento del contexto puede hacer pensar al desprevenido que toda la nueva poesía discurre por caminos de abstracción absolutamente intemporal. Sin embargo, a cualquier lector avisado le resultará difícil creer que mientras en el resto de Latinoamérica se practica una poesía de avanzada verbal y aun experimental, pero con los pies en la tierra, en la Argentina se haya producido una suerte de enquistamiento, casi una vuelta al pasado. Esto puede tener varias explicaciones: los muy respetables gustos del antólogo, la presencia de una sólida censura, la necesidad de evadirse de un contexto poco agradable. O, por otro lado, el lógico rechazo de toda generación literaria, que —como también ha señalado Cambous Ocampo— mientras se aleja de sus predecesores más cercanos, por un movimiento pendular se acerca en preferencia y temática a promociones anteriores, en este caso, los neo-románticos del cuarenta. Finalmente, no hay que descartar el lógico cansancio que pueden haber provocado en los jóvenes, años de un coloquialismo que en muchos libros se acercó peligrosamente a la mera conversación. De cualquier forma, resulta extraño que dentro de una notoria pluralidad formal, como la que descubre Chirom, exista tan sospechosa unanimidad temática.

Entre los nombres que pueden destacarse de acuerdo a los poemas publicados en la antología y a cierta intuición crítica para suponer el iceberg que pueda haber más allá de la superficie, deben señalarse los de Eduardo Alvarez Tuñón, Norberto Antonio, Luis Benítez, Marcos Britos, María del Carmen Colombo, José Fliguer, Alicia Genovese, Mónica Giráldez, Laura Klein, Liliana Lukin, Víctor Redondo, Mercedes Roffé, María Julia de Ruschi Crespo, Daniel Samoilovich, Nora Viater, Carlos Vladimirsky y el propio antólogo Daniel Chirom. Pero hay ausencias que sorprenden debido al indudable peso de sus obras: Jorge Boccanera *(Los espantapájaros suicidas; Música de fagot; Piernas de Victoria; Los ojos del pájaro quemado; Contraseña; Poemas del tamaño de una naranja; Noticias de una mujer cualquiera);* José Antonio Cedrón *(Manifiesto de la sangre; Viaje hacia todos; La tierra sin segundos),* y Adrián Desiderato *(Conejos de opio; 30 poemas escritos en invierno),* para citar sólo los huecos más notables. De los más jóvenes todavía, por lo poco que se conoce a través de revistas, también deberían haberse incluido —si se pretendía lograr una visión más completa y abarcadora— trabajos de Javier Cófreces, Jonio González, Miguel Gaya y Roberto di Benedetto. Sin embargo, pese a estos reparos, no destacar la importancia de este libro, al que también deberá recurrirse para historiar estos difíciles años argentinos, sería pura injusticia.—*H. S.*

MIGUEL CASTILLO DIDIER: *Poetas griegos del siglo XX.* Monte Avila, Caracas, Venezuela.

Poco menos que desconocida en el ámbito de habla hispana debido a las escasísimas traducciones, la poesía griega de este siglo —salvo quizá dsede hace pocos años la de Constantino Kavafis y las de Yorgo Seferis y Odiseo Elytis (y éstos sólo a causa de sus respectivos premios Nobel)— es un territorio vedado para cualquier lector no helenista. Sin embargo, esta poesía abarca varias líneas diferenciadas y de gran riqueza, que el antólogo Miguel Castillo Didier divide en diez campos. En el primero: «Poesía y ser nacional», se destaca nítidamente la voz de Kostis Palamas, el introductor del uso de la lengua hablada en la poesía griega («Tu dolor por aquí no lo abandones. / Llévalo con cuidado maternal / donde haya vida, ensueño; a la lejanía y a la altura; / condúcelo después —y plántalo allí— / al remoto país del que nunca se habla. / En sus ojos recoge y entierra su voz. / Y si no lo soportan sus ojos y se cierran, / cierra también tus ojos y muere junto a él»). A este primer capítulo también pertenece Yorgos Themelis («Fuera de nosotros mueren los árboles que no conocimos. / Pasa el viento de bosques desaparecidos. / Mueren los animales de anonimia y los pájaros de silencio. / Los cuerpos mueren poco a poco de abandono, / junto a sus viejos vestidos en los baúles... / Mueren las manos, a las que no tocamos, de soledad. / Los sueños que no tuvimos mueren por falta de luz. / Fuera de nosotros, comienza la desolación de la muerte»). El segundo apartado, «Poesía y condición humana», está cubierto por la personalidad de Constantino Kavafis, el mayor poeta griego de este siglo, que nunca publicó un libro, pues en vida sólo dio a conocer dos folletos y no nació, vivió ni murió en Grecia: su vida y su obra se desarrollaron en el seno de la comunidad helena de Alejandría y sólo realizó cuatro breves viajes a Atenas. La selección incluye treinta y nueve poemas suyos, un número más que suficiente para acercarse a una obra en la que a pesar del cedazo que implica toda traducción, sigue latiendo un gran poeta. En el tercer capítulo, «Poesía y sentido trágico neohelénico», el exponente es Yorgos Seferis, en cuya poesía se funden un sentido trágico de la existencia contemporánea con los mitos del pasado. Pero además está en cada uno de sus versos, como una presencia, toda la historia de Grecia: su historia de siglos de dominación extranjera, masacres y luchas interminables contra el opresor («Se hunde el que levanta grandes piedras; / estas piedras las levanté cuanto pude / estas piedras las amé cuanto pude / estas piedras, mi destino. / Llegado por mi propia tierra / atormentado por mi propia camisa / condenado por mis propios dioses, estas piedras»). La sección «Deste-

llos surrealistas en Grecia» está representada por las obras de Odyseo Elytis, Niko Gatsos y Takis Sinópulos. Pero —al menos, por los trabajos incluidos en la antología— no se advierte que las teorías de André Bréton hayan dejado una huella marcada en esos poemas.

En el grupo que Castillo Didier denomina «Poesía y frustración de la generación de Mesoguerra», se percibe un tono nostálgico y desencantado, que trata de ahondar en el tema de la monotonía cotidiana y el abandono amoroso. Se recoge el excelente poema de Kosta Karyotakis «Escribiente»: «Las horas me hacían estar pálido, cuando de nuevo / me hallé doblado sobre la mesa desolada. / (Desde la ventana abierta, en la muralla del frente, / se desliza el sol y juega). / Doblando mi pecho, busco respiro / en el polvo de mis papeles. / (En la calle libre, bulle la vida dulcemente / y se escucha con mil voces). / No puedo más. / Se nublaron mis ojos y mi mente, / y sin embargo escribo todavía. / (En el florero, a mi lado, veo dos lirios luminosos, / como si hubieran brotado en una tumba)».

El tema «Poesía social y de la resistencia» ocupa un amplio espacio, con varios nombres. Son poemas duros, signados por la lucha y por la muerte, casi sin metáforas, escritos con rabia en la clandestinidad y donde —no pocas veces— el compromiso desborda a veces los marcos poéticos para transformarse en panfletos patrióticos. Riesgo que supera Niceforo Vretakos cuando escribe en su poema al regreso del destierro: «Conteniendo anhelante mi apesarado corazón, / encontré a mi casa paterna contemplando entre el follaje / como otrora, el ocaso del sol. / Rápida corre mi madre a encender el fuego. / Pero mientras brotan por la puerta sus dulces destellos, / conteniendo anhelante mi apesarado corazón, / no entro. Me siento afuera y me pongo a llorar», temática similar a la que muestra Antonio Zajaropulos: «Hoy he golpeado / la puerta de mi casa / como un extraño. / He golpeado / la puerta de mi casa, / sin atreverme a abrir y entrar. / ... / No sabían que hace ya tiempo /enterré mi corazón en una acequia. / Que por allá, / en alguna acequia, / he arrojado una cruz con mi nombre. / No sabían de la infinita, / de la pequeña, de la interminable muerte cotidiana; / de los imperceptibles / que componen una muerte / más horrible que la muerte. / Nada sabían».

Yanis Ritsos también ocupa con su obra un capítulo independiente dada la importancia de su labor en la poesía de su país en este siglo. En sus versos aparecen —como en otros compatriotas— los mitos de la antigüedad, sobrepuestos, fusionados a veces con el dolor de la ocupación o la prepotencia militarista, y en otros casos con los hechos más simples de cada día en un marco formal que por momentos parece em-

parentado con Pablo Neruda y en una línea que sus últimos veinte años se hizo marcadamente coloquial.

Nikos Katzanzakis es el último de los autores analizados y antologados que merece un capítulo ocupado íntegramente con su obra, en este caso con fragmentos de su libro mayor: *Odisea,* comparado con frecuencia —desde el terreno de la poesía— con el *Ulysses* de Joyce, donde se acumulan en un viaje sin destino, mitos, leyendas, costumbres, creencias e imágenes que arriban desde los campos más sorprendentes para edificar cada una de las veinticuatro rapsodias que lo componen.

Los últimos dos capítulos están dedicados: uno, a la poesía griega por mujeres, y el otro, a la poesía escrita en Chipre, territorio constantemente sometido a ocupaciones y guerras, la última hace menos de diez años, en 1974, cuando las tropas turcas invadieron la isla desplazando masivamente a la población de origen griego, lo que provocó un fuerte impacto en regiones de muy antigua tradición helena y que hoy son casi desiertos.

Tal vez la inclusión de algunos nombres más jóvenes, que permitieran intuir qué caminos sigue hoy la poesía griega, hubieran completado la totalidad del panorama; pero salvo esa pequeñísima objeción, el libro cumple una importante función: descubre una poética y tal vez ayude a continuar el camino creando la inquietud para nuevas traducciones, algo que —evidentemente— está haciendo falta en español.—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º, «B». MADRID-33).*

LECTURA DE REVISTAS

XUL Y LA DANZA DEL RATON

Son dos revistas argentinas jóvenes dedicadas de manera exclusiva a la poesía, con nombres que aparecen colaborando en ambas publicaciones y con tesis poéticas emparentadas, donde la magia no se desprende de la realidad y el cuidado por la palabra no exime de mirar con lucidez el contexto.

En el editorial del tercer número, *XUL* expresa que «reniega de adjudicarse una posición de vanguardia, no por rechazar las corrientes poéticas renovadoras, sino por las connotaciones que esta palabra encierra. *XUL* no quiere estar delante (vanguardia) ni detrás (retaguar-

dia), sino dentro. Pretender caminar adelante y, por tanto, que los demás lo sigan, además de ser falso y presuntuoso, encubre una ideología de dominación que *XUL* repudia explícitamente. Por lo demás, una revisión histórica de la actividad poética muestra que los juegos de poder entre las distintas corrientes que se pretendieron dueñas de la verdad han sido ilusorios. En poesía (en arte), mientras dure la etapa histórica, la meta está en el camino y la verdad tiene forma de discusión en la que participan quienes renuevan argumentos». Más adelante, y haciendo referencia mediante una fábula a la realidad cultural argentina, el editorial continúa:

«—¡Langostas y bicheras, todo junto! —dijo alarmado, mientras la cumbrera se derrumbaba poniendo en riesgo su vida.

Un peón sin bombachas se le arrimó.

—¡Don *Xul,* han requisao hasta el agua! —dijo—. En vista de que se ve es difícil que lo conchaben por aquí. Y dicen, por lo que se ve, que vamos quedando pocos.

Al oír el alboroto se acercó don Nasif, el turco dueño del mercadito nombrado últimamente juez de paz.

—Ustedes hablan de desolación —les recriminó—, pero Xul existe. Y no es el único.

—Sí —dijo Martín Fierro mirando hacia la partida—, en medio de las ruinas también puede crecer un xul, y eso no niega el derrumbe.»

Por suerte, los censores apenas saben leer en superficie e ignoran sutilezas de las entrelíneas, alegorías, símbolos y fábulas.

El número de *XUL* incluye poemas poco difundidos del cuentista Horacio Quiroga; dos trabajos sobre el haiku, uno de Roland Barthes y otro de Angel Rivero y Fernando Rodríguez-Izquierdo; un ensayo de Arturo Carrera sobre poesía concreta; una amplia selección poética que firman: Susana Pujol, Emeterio Cerro, Javier Cófreces, Jonio González y Miguel Gaya; una erudita aproximación a la poesía medieval galaico-portuguesa de Nahuel Santana y un ensayo sobre las posibilidades poéticas, debido a Roberto Fierro.

La Danza del Ratón, por su parte, ha publicado dos números, superando en la última entrega su presentación gráfica. Los sumarios indican cuáles son las preferencias de los poetas más jóvenes no volcados a una poesía abstracta totalmente desligada de la realidad. Hay trabajos sobre Ezra Pound, Pier Paolo Pasolini, Oliverio Girondo, Georges Shehade, el español José María Alvarez, Lawrence Ferlinguetti, José Hierro, Paul Eluard y una recomendable entrevista con el poeta argentino Alfredo Veiravé. Además, se incluyen trabajos antológicos sobre la nueva poesía venezolana, sobre los poetas norteamericanos negros

y sobre la Escuela poética de Nueva York. Por último, se destacan dos artículos polémicos, uno en cada número: «Los nuevos delfines» y «Poesía argentina: algo huele mal». En este último, Jonio González reprocha la postura de algunos jóvenes poetas de su país: «No defendemos en absoluto la censura —dice—, pero la cuestión va más allá de eso, es más profunda, y se trata de qué es, en definitiva, lo que esa censura nos impide decir, qué es lo que se calla (y no son la misma cosa). Porque si la poesía es un reflejo del tiempo que vive el poeta, del momento histórico que sufre, toda su obra debería ser un indicio voluntario de esos factores, y si en cambio esa poesía es un indicio del devenir de la obra de Hölderlin, inclusive de las facetas más formales de un Dylan Thomas o un Saint John Perse reactualizado, entonces, ¿límites a qué está poniendo la censura? Si el escapismo es absoluto, si las mínimas referencias a la realidad no existen, si la poesía ya no es vida, ya no es testimonio, ya no es confesión, sino mera literatura, ¿en razón de qué me afecta la censura? Si lo que digo hace tiempo que significa bien poco, si el lenguaje que uso no me pertenece, cómo no estará aislada mi poesía, cómo no vacía de comunicación, si mi memoria más lejana no puede reconocerse en ella como yo no me reconozco libremente en el mundo.» Palabras que pueden parafrasearse con el título del artículo diciendo que de la lectura de estas revistas (*XUL*, dirigida por Jorge Santiago Perednik, y *La Danza del Ratón*, por Javier Cófreces y Jonio González) no todo «huele mal» en la nueva poesía argentina y que, por el contrario, se la siente muy fresca y vital.—*H. S.*

Dirección de *XUL:* Casilla de Correo 179/Sucursal 53 (1453). Buenos Aires.

Dirección de *La Danza del Ratón:* Renacimiento, 2791, Capital Federal, Argentina.

«LA CASA DEL TIEMPO»

Publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana de México, bajo la dirección de Carlos Montemayor, *La Casa del Tiempo* ha llegado a su año de vida con su número 12 de una serie en donde se trató de equilibrar ensayos, poemas, cuentos y reseñas bibliográficas dentro de un amplio espectro estético e ideológico. La sección poética incluye en esta entrega trabajos de Rubén Bonifaz Nuño («Hacia el placer las noches giran / desnudas sobre la opulencia / de su cuerpo

desnudo y solo; / baja de sus pechos en doradas / olas la riqueza del estío, / y su sonrisa justifica / la desnudez, y la comprende»); Dylan Thomas, en traducción de Juan Tovar («No entres apacible en esa buena noche, / La vejez había de arder y desvariar al fin del día; / Rabia, rabia contra la muerte de la luz. / Si bien los sabios concluyen que lo oscuro es lo debido, / Porque sus palabras ningún relámpago bifurcaran / No entran apacibles en esa buena noche»); Bernardo Ruiz, Manuel Núñez Nava. La representación narrativa tiene un buen nivel con «El rugido de Tarzán», de la uruguaya Cristina Peri Rossi; el brasileño Eric Nepomuceno, «El hombre del sobretodo», y «Central», del venezolano José Balza. En separata incluye el primer libro del *De vulgari eloquentia,* escrita por Dante en los primeros años de su exilio, entre 1303 y 1304, sin llegar a concluirla, y que fue impresa por primera vez en París en 1577. Dante especula sobre el origen de las lenguas y la confusión de Babel, la originaria unidad lingüística de Europa y la inestabilidad y variedad de los lenguajes, así como el valor de los dialectos italianos romances. El *dossier* está ilustrado con algunos de los famosísimos dibujos que Gustavo Doré efectuó para acompañar a *La Divina Comedia.*

En la sección de ensayos el sumario presenta «La política europea del joven Leibnitz», de Hanns-Albert Steger, un erudito análisis de las posturas del filósofo germano de cara al futuro de su país inmediatamente después de la paz de Westfalia, y de Vladimiro Rivas, «Broch y *La muerte de Virgilio*», estudiado a través de los propios escritos que el narrador austríaco efectuó de su novela a lo largo de otros libros y artículos suyos.—*H. S.*

Dirección de *La Casa del Tiempo:* Medellín, 28. Colonia Roma, México-7, D. F.

«PROMETEO» (Revista Uruguaya de Cultura)

Editada bajo la dirección de Santiago Malabia en Montevideo, los números 2, 3 y 4 (este último, homenaje a Francisco de Quevedo) de la revista-libro *Prometeo* muestran una colección de trabajos críticos junto a otros de creación, así como sección de reseña bibliográfica.

En la entrega número 2 se destacan, entre otros trabajos, los siguientes: «La muerte en la lírica de Borges», del director de la publicación; una biografía de la fundación de la ciudad de Colonia, donde analiza los pormenores del enfrentamiento hispano-portugués en la Banda Oriental desde el viaje de Solís hasta la fundación de la Colonia

de Sacramento. En la sección narrativa se incluyen fragmentos de una novela de Luis Víctor Anastasia; «El hombre de los colores», de Mario Delgado, y «Las manchas», de Anahí Godoy.

En el homenaje a Quevedo se ha buscado —dentro de lo recurrido del tema— una cierta originalidad temática, que hace que el volumen no pase como uno más entre los muchos editados para recordar los cuatrocientos años del autor de *El Buscón*. Tras una ubicación histórico-cultural de la España de Quevedo, debida a Fermín Peralta, le siguen en el sumario varios artículos de interés, entre otros: «El Barroco en la plástica española: precisiones orientadoras», de Fernando García Esteban; «Quevedo y el Barroco», de Silka Freire; «El conceptismo en la lírica de Quevedo», de Anastasia Detoca; «Aspectos de la Retórica del color en Quevedo», de José María Pozuelo Yvancos; «Aspectos del símbolo de la Llama en la lírica de Quevedo»; «La imagen de la mujer», de Anastasia Detoca; «La sátira y el teatro», en dos artículos de Santiago Malabia; «Las almas libres en Quevedo», de Luis V. Anastasia.

Tal vez fuera importante que la revista subrayara su análisis en la temática uruguaya, tan reducida al silencio en los últimos tiempos, y cuya difusión y estudio, así como la promoción de los nuevos escritores, se extraña en las publicaciones especializadas de literatura hispanoamericana.—*H. S.*

Dirección de *Prometeo:* Estivao, 1625. Montevideo, Uruguay.

«ESCANDALAR»

Quince es un número más que suficiente de entregas para juzgar el nivel y la permanencia de una publicación literaria, también válido para deducir una línea estética y las preferencias de su director, en este caso el poeta cubano Octavio Armand.

Más allá de la homogeneidad del resto de las ediciones de *Escandalar* (caracterizada por una marcada inclinación a las experiencias vanguardistas, un cuidado notorio por los textos bien escritos desde el punto de vista formal y una adecuada presentación gráfica), el sumario del número 15 puede servir para resumir la postura de la revista. Se abre con una entrevista con Juan José Ceselli, poeta surrealista argentino poco difundido en el resto de los países de habla hispana («Pienso que se es surrealista del mismo modo que se nace poeta. O sea se 'nace' surrealista. ... el surrealismo no es una retórica que se aprende, sino que constituye una posición natural del individuo frente a la vida. El surrealismo busca el lado maravilloso de la existencia»). Su poema

«El clan Manson» es una muestra representativa del autor de *El paraíso desenterrado:* «La tormenta deja entrever de vez en cuando el odio a la Belleza / y un gato enfrentando la furia de los muertos / sin poner en claro el amor / ni permitir que el perfume de las blasfemias / exaltando el sonido del vino opulento / de tiernas fosas recién cavadas / de mundos subterráneos infernales / emergiendo a través de la legendaria Matriz de las montañas / a lo largo de las vides / nutridas exclusivamente con mercurio y sombras / más lívidas que la Eternidad / y los gérmenes de la cabeza del difunto.»

El narrador peruano Julio Ramón Ribeyro, bajo el título de «Proverbiales», publica tres lúcidos textos. Uno, sobre Caracalla; otro, sobre Ovidio, y el tercero, sobre una aventura marsellesa del marqués de Sade que habría de costarle muy cara algún tiempo más tarde. El chileno Enrique Lihn está presente con uno de sus mejores poemas, «El fantasma de carne y hueso», dedicado a la ciudad de Nueva York, desde la peculiar óptica de un extranjero que sólo ha podido penetrar algunos de sus secretos. Julián Ríos brinda un nuevo fragmento de su novela *Larvas,* cuyos adelantos se han hecho usuales en algunas revistas hispanoamericanas; Helena Araújo analiza las posibilidades de la literatura escrita por una mujer. («Incapacitada por su acondicionamiento, por su frustración, por su alienación, ¿podrá la mujer hallar un lenguaje o un discurso propio? Escribir sería para ellas aspirar a una relación no-censurada sobre su sexualidad, 'modificar lo imaginario para actuar sobre lo real', renegar de una estructura en la cual se le reserva fatalmente 'el lugar del culpable'. Al ejercer con libertad la escritura, la mujer llegaría a imponer su propia sintaxis.») En el resto del sumario se destacan: dos textos narrativos del argentino Edgardo Cozarinsky; poemas de Theodore Roethke, Osvaldo Lamborghini, Blanca Varela y Guillermo Carnero; una entrevista de Antonio Prieto a Guillermo Cabrera Infante, y un texto-recuerdo de Alfredo Bryce Echenique, «El París que yo viví», memoria de unos años no muy lejanos.—*H. S.*

Dirección de *Escandalar:* 40-40 Hampton St. Elmurst, N. Y. 11373, USA.

«REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MEXICO» (Nueva época)

La vieja *Revista* ha retornado con un tono fuertemente polémico, que en el número 6 va desde los primeros artículos hasta las reseñas de libros, brulotes en su auténtico y primitivo sentido de pequeña bar-

ca en llamas que se arrojaba contra una nave enemiga para incendiarla. En este sentido se destaca la virulencia de Emir Rodríguez Monegal respecto a un libro de Mario Hernández Sánchez-Barba, *Historia y literatura en Hispanoamérica,* y la severidad de Daniel Sada al referirse a la novela *Makbara,* de Juan Goytisolo. Y sorprende porque desde hace algún tiempo no es frecuente leer críticas en las que el comentarista se atreva a hablar mal de un libro, como si la tendencia generalizada se inclinara a hablar sólo de aquellos libros de los que puede hacérselo en forma positiva. Cosa que —por otra parte— le está quitando a la crítica algo que siempre fue su esencia: la falta de piedad, la búsqueda de justicia aun al precio de la exageración o la arbitrariedad. Estas reseñas con fuerza hacen pensar que el elogio habitual, pariente de los juegos florales propio de inmensa cantidad de publicaciones, volverá a dar paso a esa subjetividad a cualquier precio que siempre ha caracterizado a la mejor crítica.

La *Revista de la Universidad de México* (dirigida por la narradora Julieta Campos) abre su número 6, octubre de 1981, con dos versiones encontradas sobre el libro de Carlos Franqui *Retrato de familia con Fidel.* A favor: Guillermo Cabrera Infante. En contra: Gastón García Cantú. Ambos, con apasionamiento. La sección poemas está cubierta con trabajos de Blanca Varela (excelente), Homero Aridjis y Francisco Segovia. Juan García Ponce traza la más completa introducción a la misteriosa pintura de Balthus, con una adecuada selección de reproducciones. Carlos Fuentes brinda una semblanza del jurista Mario de la Cueva desde la perspectiva de sus propios recuerdos de estudiante de Derecho, salpicada de algunas frases subrayables: «Desde 1810, todo mexicano es un poco conservador, es decir, defensor de los privilegios y de la tradición, guardián celoso de la integridad nacional contra la fuerza modernizante e imperial de los Estados Unidos, y por ello cercano a la cultura política y estética de Europa como contrapeso de la vecindad norteamericana; y es también un poco liberal, es decir, enemigo de los privilegios, modernizante, aliado natural de la democracia igualitaria, antiaristocrática y populachera de los Estados Unidos. Las transposiciones de algunos de estos términos explican buena parte de nuestra historia política e intelectual.» El número incluye una entrevista de Danubio Torres Fierro al narrador alemán Gunther Grass, donde el autor de *El rodaballo* habla de literatura, pero también de su acercamiento a la política, con definiciones contundentes, como por ejemplo cuando menciona el terrorismo: «Quiero precisar muy claramente que odio a esa gente que, desprovista de todo apoyo popular, se erige en una pretendida vanguardia del pueblo. Así co-

menzaron a gestarse el nazismo y el fascismo: esa clase de vanguardia de la revolución que preconizó el grupo Baader-Meinhof fue la misma que promovió a Mussolini en los veinte. Pero lo peligroso fue la forma como se quiso crear seguridades *ad hoc,* por ejemplo, mediante el dictado de leyes represivas, y que pudo desembocar en el apogeo de la derecha».—*HORACIO SALAS (López de Hoyos, 462, 2.º B. MADRID-33).*

Dirección de la *Revista de la Universidad de México:* Avda. Universidad, 3002, México-20.