Sección bibliográfica

«ANTOLOGIA DE LA POESIA HUNGARA», UNA LITERATURA NACIONAL CON RAICES UNIVERSALES

¡Apasionante experiencia la de descubrir la poesía de un país del que nada sabíamos de antemano! Curiosa sensación la de ir penetrando, poco a poco, en los misterios de su creación para asistir, con asombro, a la revelación de excelentes poetas sobre barreras lingüísticas y geográficas. Si esta experiencia se puede realizar, además, durante un viaje por el país que refleja esa poesía, la aventura es aún más apasionante. Una pasión que es también una lección de modestia. ¡Cuántos lugares comunes aventados en aras de un viaje y de las lecturas que no quieren ser superficiales y que intentan captar el alma de un pueblo que desfila delante de nuestros ojos! Al final de la experiencia podemos decirnos: ¿qué sabíamos «realmente» de Hungría?, ¿qué conocemos en verdad de su poesía?

Este verano —gracias a dos felices coincidencias— tuve esta «única» experiencia (1): descubrir Hungría, descubrir su poesía, descubrir cuán poco sabemos —o cuánto ignoramos— sobre las culturas que injustamente llamamos «marginales» (¿marginales en relación a qué «centro»?). Claro que no es fácil abordar —para un hispanohablante— una poesía como la húngara, tan alejada geográfica y lingüísticamente de nuestro mundo. Sin embargo, más allá del exotismo que lo lejano y ajeno inevitablemente provoca, es evidente que la historia de Hungría y, por consiguiente, su expresión poética, se insertan en una preocupación temática universal. Un universalismo que afianza su especificidad y su particularidad.

(1) Entre el 17 y el 19 de agosto de 1981 la Universidad Eotvos Lorand de Budapest recibió el XX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, en el que participé en nombre de la Unesco. Posteriormente, invitado por la Comisión Nacional de la Unesco de Hungría, me entrevisté con poetas, escritores e intelectuales y visité varios puntos del país.

DEL IMPERIO FABULOSO A LA POESIA CONOCIDA

Hungría fue, en los tiempos del *Romancero,* sinónimo de imperio fabuloso y lejano. «No te espantes, caballero / ni tengas tamaña grima: / hija soy yo del gran rey / y de la reina de Hungría», canta el romancero de la condesita. Pero a partir de poetas como Sándor Petofi, Attila Jozsef y Endre Ady, ha sido una nación de creadores conocidos internacionalmente. Pero como sucede siempre cuando se ignora todo o casi todo de la literatura de un país, esos nombres aislados se aparecen como eslabones sueltos, sin conexión con un medio, con una historia y sin el necesario sostén de los muchos hombres desconocidos en el extranjero que forman el verdadero y rico tejido de generaciones y movimientos literarios. En el caso de Hungría esa ignorancia asumía proporciones casi absolutas.

¿Cómo penetrar esa literatura que se expresa en una lengua que no pertenece a ninguna de las familias neolatinas, eslavas o germánicas, aunque el país está en el corazón de una Europa fácilmente accesible? ¿Cómo acceder a la esencia de una creación escrita en un idioma fino-ugrio, esa familia lingüística con expresiones en Finlandia, Estonia y pequeños grupos étnicos que viven en el territorio de la Unión Soviética? Sólo era posible hacerlo gracias a las traducciones. Pero no traducción de poetas aislados que han triunfado internacionalmente o que, por haberse paseado por los salones de París, han logrado hacerse conocer en tanto participaban de una escuela o una tendencia «à la mode». Una traducción que brindara un panorama completo y que fuera insuficientemente representativa para reflejar la verdadera historia de un país.

Este es el primer mérito de la *Antología de la poesía húngara* que Eva Töth ha compilado y ha anotado, y que la Editorial Corvina Kiadó, de Budapest, acaba de editar en la «Colección Unesco de Obras Representativas» (2): presentar en español una poesía de la que apenas se conocían algunos ejemplos aislados. La obra contiene 230 poemas de 68 autores, desde el primer poema escrito en húngaro —«Lamentación de María»—, compuesto entre 1280 y 1310 y sólo descubierto en Bélgica en 1922, hasta la poesía contemporánea de la Hungría socialista.

Traducidos por la propia Eva Töth, las versiones poéticas se deben a diez poetas cubanos, entre los cuales está Eliseo Diego y Virgilio Piñera. Una notable excepción, la versión de Pablo Neruda del poema

---

(2) *Antología de la poesía húngara* (desde el siglo XIII hasta nuestros días). Selección, traducción, introducción y notas de Eva Töth. Corvina Kiado Editores, Budapest, 1981, 346 pp. Colección Unesco de Obras Representativas.

«Duerme» de Gyorgy Somlyó, quien fuera a su vez traductor al húngaro del gran poeta chileno. El resultado es un completo panorama que cubre casi setecientos años de creación poética y donde, más allá del descubrimiento de valores individuales, se asiste al afianzamiento de una expresión original, pero, sobre todo, al surgimiento de una nación.

DEL PAIS SIN FRONTERAS A LA ORGULLOSA NACION DE HOY

«Hasta ahora, sólo Italia logró producir / pero hoy vierte mi Pannonia bellas canciones también», escribía en 1450 el poeta Janus, de apellido desconocido, cantando a esa región de Pannonia que formaría el núcleo de la futura nación húngara. Un idioma que se busca en un pueblo que se esfuerza por delimitar su propio territorio: «Poseen al Norte los alemanes altivos / y soberbios, poseen al Sur turcos malditos», afirma con angustia Peter Bornemisza, en pleno siglo XVI, preguntándose: «¿Sí y cuándo habrá morada en mi Buda la buena?».

Son años y son siglos de invasiones, dominaciones y revoluciones frustradas. Pero también son años en que surgen las grandes epopeyas como la *Zrinyiada* de Miklós Zrínyi (1620-1664), comparable al *Paraíso perdido* de Milton y a las *Lusíadas* de Camoens, o *La fuga de Zalán* de Mihaly Vorosmarty. Son también los años de la poesía popular anónima, llamada de los «Kuruc», que se canta y se transmite oralmente, repitiendo: «¡Ay, mi hermoso pueblo / húngaro de antaño! / Cómo el enemigo / te ha roto en pedazos».

Son también «los tiempos tempestuosos del pueblo húngaro» de que habla Ferenc Kolcsay cuando ruega:

Bendice al pueblo húngaro señor
que deje atrás su adverso hado
y vea su trigo al fin maduro
este pueblo que ya ha pagado
por su pasado y su futuro.

La poesía de este período está llena de interrogantes y se aparece traspasada de un lúcido pesimismo. «¿Para la patria enferma hay en tu piano / desgarradoras cuerdas, sones?», pregunta el mismo Vorosmarty al compositor Liszt. Pero, poco a poco, estas interrogantes —¿Qué se vale si uno húngaro es?», se pregunta Endre Ady— se transforman en certitudes revolucionarias. En la explosión de 1848 se empiezan a tener las pruebas de que el pueblo húngaro no quiere seguir siendo un prisionero como «el estornino en su jaula». Esta construcción está hecha de la voluntad por dar a lo específico de un

pueblo la dimensión de una patria, a través de la fórmula «nos precipitamos a la revolución», porque «Nos da igual: no puede ser peor de lo que ha sido».

Pero en esta lección de la historia de Hungría se descubren también todas las expresiones literarias de los siglos que atraviesa: desde la orgullosa afirmación lingüística de Kazinczy, en «Nuestra lengua», hasta el amplio movimiento de la revista *Nyugat* (Occidente), pasando por el barroco, el romanticismo, el lirismo clásico y los movimientos de vanguardia europea como el simbolismo y el modernismo. Temas e interrogantes similares se expresan en estilos diversos, afirmando una constante y enriqueciendo una tradición, a la que no son ajenas ciertas formas del decadentismo, especialmente en los poetas que se exilan temporal o definitivamente del país.

A principios de este siglo, Endre Ady, en «Quejas de un joven descontento», escribe: «¿París, Pekín... Londres o Roma acaso? / Qué aburrida ciudad es esta Tierra» y reclama que «hace falta algún gran aldabonazo». Son los primeros poemas que descubren, detrás de lo particular y lo específico de Hungría, la necesidad de una revolución de alcance mundial. Una revolución que hunde sus raíces en la más flagrante injusticia social. «¿Por qué tardáis, revoluciones?», se exclama en otra ocasión.

La temática se internacionaliza a partir de la experiencia húngara. En la poesía realista, en el populismo y en esa forma original del llamado «surrealismo popular», se reclama que «¡Venga la revolución! ¡Venga la barbaridad! Venga, al menos, la verdad / después de tantos engaños y descuidos» (Mihaly Babits). La poesía se convierte en una forma de acción social, acompaña, precede y canta todos los movimientos populares, hasta la instauración del socialismo en Hungría.

En este período las revistas cumplen una importante función aglutinante. A la influencia de *Nyugat*, en sus tres diferentes períodos, debe añadirse *A Tett* (La acción), *Velasz* (Respuesta), *Szep Szo* (Argumento) y *Ujhold* (Luna Nueva). En estas revistas de gran difusión se puede rastrear el surgimiento de escuelas, tendencias y el afianzamiento de lo que puede ahora llamarse con mayúscula la Literatura Húngara.

CONTACTOS CRECIENTES CON AMERICA LATINA

De la lectura de esta antología surgen estas certezas señaladas, pero también algunos interrogantes. Se pueden leer poemas que cantan a la maravillosa naturaleza de Hungría, sus llanuras, sus

bosques y sus montañas, pero pocos versos hablan de la mujer, del amor, de la muerte, esas grandes constantes de toda literatura. El transporte lírico se vuelca en una preocupación nacional, trasciende siempre el esquema posible de un individuo o una época. Una sola mujer poetisa —Anna Hajnal— aparece citada, se recuerda en otra ocasión a «Mi madre» (Attila Jozsef), pero son ejemplos aislados.

Hay, sin embargo, un gran descubrimiento que la cuidadosa edición de Eva Töth nos depara: los contactos permanentes y sutiles entre la cultura húngara y la española y latinoamericana. Eva Töth se preocupa de señalarlos en cada uno de los momentos en que se producen: las referencias a la isla de Cuba que hace en el siglo XVI el poeta Peter Bornemisza, las de Mihaly Vitez sobre las «islas de la utopía» del Atlántico, Canarias, Cabo Verde y Azores, las de Ferenc Kolcsey a la obra del inca Garcilaso de la Vega, e incluye poemas como «El epitafio de un labriego español», escrito en plena guerra civil española por Attila Jozsef, «España, España», de Miklos Radnoti, y el hermoso poema a Allende de Istvan Vas: «¿Habrá sido un ingenuo?» ... «Con los ojos abiertos él hacía el recorrido de este hermoso / callejón sin salida. Con los ojos abiertos ante el monstruo a sueldo. El mundo no le prestó atención / por mucho tiempo: escándalos tenía en abundancia».

Estas relaciones entre España, América Latina y Hungría se pueden rastrear en otras direcciones, como hace el minucioso trabajo de Salvador Bueno, también editado por Corvina (3), pero las indicaciones que nos da esta antología bastan para tender los puentes que culturas tan diversas necesitan. Estamos, felizmente, lejos de los tiempos del *Romancero* y esta *Antología de la poesía húngara* acercando, por primera vez, el conjunto de una producción y de una historia a la lengua española, ha ayudado a hacerlos aún más lejanos.—*FERNANDO AINSA, 212, rue de Vaugirard-Bat. 6-5e. 75015 (UNESCO), PARIS.*

JOSE ALCANTARA ALMANZAR: *Estudios de poesía dominicana.* Alfa y Omega. Santo Domingo, 1979.

Era de esperar un libro que nos estudiara la poesía dominicana desde una de sus principales vertientes: la sociología, pues lo empírico-descriptivo ha dominado en el panorama de la crítica dominicana. Los

(3) *Cinco siglos de relaciones entre Hungría y América Latina,* por Salvador Bueno. Corvina Editores, 1977, 326 pp.

Estudios de José Alcántara Almánzar vienen a sumarse a una serie de trabajos que, desde Pedro Henríquez Ureña, ha ido fundando lo que se podría llamar la «crítica poética» en Santo Domingo, desconocida ampliamente fuera de los límites isleños. (A modo de curiosidad he repasado los anaqueles que la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh —donde resido— posee de la obra dominicana. Forman la colección unos doscientos libros, la mayoría de los cuales parecen no haber sido tomados jamás o, por lo menos, no hay evidencia de que hayan sido tomados en préstamo).

José estudia con aplomo y sin fanatismos partidistas, amistosos o nacionales, la obra de quince poetas de los siglos XIX y XX: José Joaquín Pérez, Salomé Ureña, Gastón F. Deligne, Domingo Moreno Jiménez, Tomás Hernández Franco, Manuel del Cabral, Franklin Mieses Burgos, Héctor Incháustegui Cabral, Pedro Mir, Aída Cartagena Portalatín, Freddy Gatón Arce, Manuel Rueda, Antonio Fernández Spencer, Lupo Hernández Rueda y Máximo Avilés Blonda.

El autor, partiendo de la noción de la literatura como *práctica social,* propone siete hipótesis de trabajo que quedan suficientemente probadas a lo largo de su obra. Destacamos entre estas hipótesis: que la literatura del siglo XIX intentó buscar *lo dominicano* en su temática; que la década de 1940 universaliza esta poesía y marca su momento de mayor esplendor; que durante la dictadura de Trujillo hay dos tendencias: una universalista, que se autodenomina Poesía Sorprendida, y otra neorrealista llamada Poesía Independiente; que la muerte del dictador hace que surja una poesía política y contestataria; que el pluralismo es el acontecimiento poético más importante de la década de 1970.

La obra está acompañada de un poderoso aparato crítico en el cual se reconoce no sólo la formación amplia y creciente del autor, sino su aspiración a hacer su oficio de crítico con la mayor objetividad que alcanza, tarea difícil, pues la crítica en América está todavía ligada a los intereses que muchas veces percibe el crítico. Los poetas aquí considerados, dice Alcántara, «aparecen como *productores de textos poéticos* y no como *creadores de poesía.* Evitamos de ese modo toda noción teológica, lo cual es absolutamente contrario a nuestra convicción teórica (...). Los poetas, a nuestro juicio, no son "superiores", "inspirados", "inferiores", ni sus textos son "sublimes", "bellos" o "feos". Estos conceptos no interesan a la sociología y quedan reservados al ámbito de la preceptiva literaria, a cierta estética *demodée*».

Varias características se pueden extraer después de terminar la lectura de este libro: predominio en muchos de los escritores estudiados de una visión cristiana del mundo; expresión constante de los

conflictos sociales y políticos que dominan la sociedad dominicana, con lo cual surge muchas veces una poesía rabiosa, de protesta individual y denuncia, pero que no trasciende los bordes isleños. Son los poetas independientes Tomás Hernández Franco, en *Yelidá;* Manuel del Cabral, en *Compadre Mon;* Héctor Incháustegui Cabral, en *Poemas de una sola angustia,* y Pedro Mir, en *Hay un país en el mundo,* quienes ofrecen solidez y universalidad a esta poesía sin dar de lado la preocupación social o política.

La Poesía Sorprendida (Franklin Mieses, Aída Cartagena, Freddy Gatón, Manuel Rueda y Fernández Spencer) supuso el esfuerzo más coherente para, dice el autor, «actualizar la poesía dominicana contemporánea».

En su epílogo, José Alcántara repasa los objetivos propuestos, señala los rasgos esenciales de los grupos estudiados, y termina indicando el momento de reflujo que vive hoy el país, con lo que se presagia un cambio cualitativo en la literatura dominicana que parece inclinarse ahora hacia el campo de la novela. Y termina el crítico: «A los poetas corresponde esforzarse por estar a la altura de las transformaciones que se avecinan».—*REI BERROA (1309 Cathedral of Learning. University of Pittsburgh. PITTSBURGH PA 15260).*

LECTURAS DE CINE

HERMAN G. WEINBERG: *El toque Lubitsch.* Ediciones de Bolsillo, Editorial Lumen, Barcelona, 375 pp.

¿En qué consistía el «toque Lubitsch»? ¿Cuál era la marca original que este realizador alemán, discípulo de Max Reinhardt y actor de inagotables recursos, dejó en más de sesenta películas y en treinta y tres años (decisivos) de la historia del cine?

Herman Weinberg repasa prolijamente, en la primera parte de su trabajo, la obra de Lubitsch. Enumera y clasifica algunas variedades de *toques:* el desliz freudiano, la acción consciente, la acción metafórica, la acción simbólica, el sueño freudiano, el contrapunto de imagen y sonido. Desde el punto de vista de la puesta en escena, el *toque* aparece como una acción construida en forma de triángulo, cuya base son dos personajes unidos solamente por el vértice (generalmente un objeto) para expresar una situación afectiva de contenido eminentemente erótico: Pauline Frederick juega con la corbata de

Lew Cody en *Mujer, guarda tu corazón;* Miriam Hopkins arroja el tablero de damas encima de la cama en presencia de su compañero de juego (Maurice Chevalier) en *El teniente seductor.* Tanto la clasificación como la descripción del *toque* se revelan limitadas para definir el trabajo de Ernst Lubitsch. El mismo Weinberg apunta que el *toque* trasciende los elementos físicos de la puesta en escena y, aunque alojado indistintamente en un gesto, un encuadre o en una réplica, expresa una actitud ante la realidad y una forma de abordarla que es posible resumir con estas palabras: «Hay un momento de nuestras vidas cotidianas en el cual todos somos ridículos; o el *contretemps* de un momento es ridículo». Así, el «toque Lubitsch», llevado a su expresión esencial, desprovisto de las galas de la comedia, es el mismo centelleo sardónico que advertimos en la obra de Einstein, Stenberg, Stroheim, Pudovkin o en Alfred Hitchcock, para quien la ironía y la paradoja constituyen la base primordial de su *suspense.*

Esa mirada incisiva que Lubitsch disparaba sobre la sociedad, cuya raíz suele atribuirse al ácido humor judío fundido con las tradiciones escénicas y plásticas centroeuropeas, contribuyó a dislocar la estricta moralidad protestante asentada sobre la producción cinematográfica norteamericana.

Lubitsch introdujo a su llegada a Hollywood, donde reinaban las castas, púdicas y pasivas heroínas del todopoderoso Cecil B. de Mille, un nuevo tipo de mujer visiblemente más dueña de sí misma, activa, sutilmente erótica y por todo ello notablemente más humana. Esta variación en el ángulo de mira incorporó, de hecho, nuevas perspectivas en las relaciones intersexuales. El personaje masculino no sólo compartía la iniciativa y el manejo de las situaciones junto a la mujer, sino que, a veces, la perdía totalmente en sus relaciones con el personaje femenino. Lubitsch se regodeaba en sus alusiones a los dos tabúes de la sociedad norteamericana de los años veinte: el dinero y el sexo.

El recorrido por la obra de Lubitsch (tanto su período alemán, que agrupa a más de la mitad de sus títulos, como el período norteamericano), hace evidente la compleja trama de relaciones entre las cinematografías nacionales de la época. Corrientes, tendencias y movimientos se intercambian y se mezclan debido al fundamento industrial del cine. Weinberg destaca la ruptura que produce en los cineastas de su tiempo, y en Lubitsch en particular, la aparición de *Una mujer de París,* de Chaplin, o el peso que ejerce *Esposas frívolas,* de Stroheim. También anota Weinberg la influencia que irradia el cine alemán producido entre 1915 y 1928, dueño de una fuerza creadora y formadora de fundamental importancia en la historia del cine.

Hablar de Lubitsch en Hollywood conduce a una referencia obligada: el fenómeno de los realizadores europeos en América. La dudosa supervivencia y el desarraigo de los europeos arrastrados por la poderosa industria del cine norteamericano es, aún hoy, un capítulo oscuro de la historia del cine. Weinberg afirma (p. 26) que Lubitsch fue el único realizador europeo que se impuso en Hollywood. Según él, sólo podría anotarse otro caso: Alfred Hitchcock. Pero Weinberg argumenta, con un criterio discutible, que Hitchcock sacrificó lo mejor del estilo ensayado en su etapa inglesa, en pos de un híbrido que le permitiera arraigarse en Hollywood. Hacia el final del libro, Weiberg hace referencia a un hecho muy significativo: el estado de ánimo de Lubitsch después de ver en una proyección privada *El limpiabotas,* del todavía desconocido Vittorio de Sica. «Cuando terminó la película —escribe Weinberg—, parecía una momia en su asiento, no podía articular palabra.»

Aquello era como una revelación para un hombre tan cercano a la muerte, que había rodado durante toda su vida elegantes, irónicas y sutiles comedias. El cine de Lubitsch estaba muy lejos de aquella miserable realidad y, sin embargo, el cine, el invento, la máquina de registrar era la misma. El realizador centroeuropeo, mimado por la industria de Hollywood, inquieto, tenaz, infatigable, desmesuradamente curioso y ávido, demostraba que su capacidad de asombro y admiración ante el mundo que lo rodeaba era inagotable. Tal vez aquel Ernst Lubitsch, cuya agudeza le permitía atrapar al instante el núcleo dramático de las historias a las que se enfrentaba, comprendió todas las dimensiones de ese cine que él manejaba como pocos desde hacía más de treinta años y al que ayudó a formar y enriquecer cuando era apenas un artificio.

JOHN L. FELL: *El filme y la tradición narrativa,* Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 250 pp.

A pesar de las miles de páginas que se han escrito acerca del cine desde que en 1896 se realizara la primera proyección pública, sus orígenes siguen siendo lo suficientemente oscuros y, por lo mismo, atrayentes, como para que investigadores y ensayistas retornen, periódicamente, a ese acto inicial en el que la imagen adquirió movimiento y el mito nació entre relámpagos de luz y remansos de sombras. A lo largo de los años no ha cesado la búsqueda de los antecedentes, parentescos, dependencias, sumisiones y tributos que el

nuevo arte recibía, hurtaba o generosamente repartía sobre otras artes ya legitimadas por el santificante paso del tiempo.

John L. Fell parte de una hipótesis repetidamente expuesta, pero no siempre tan exhaustivamente argumentada. El cine es el producto de una larga búsqueda y de un imperceptible acopio de recursos para doblegar el tiempo y representar el espacio. Su aparición no constituye un corte en el desarrollo de las artes. Muy por el contrario, expresa una continuidad. El cine resume la evolución y las tendencias de la sociedad industrial de fines del siglo XIX, enriqueciendo la tradición narrativa de las artes verbales y visuales. Es, a un tiempo, expresión de un grado de desarrollo tecnológico, como el telégrafo, el fonógrafo, la música impresa (o el avión, según señala Edgar Morin, también destinado a devorar el espacio), y un medio para satisfacer las crecientes necesidades del ocio en las grandes ciudades, donde se concentra la actividad industrial. Desde el punto de vista expresivo, el cine adopta y desarrolla recursos y técnicas ya empleadas en la escena teatral (necesitada de mayor movilidad y nuevas convenciones realistas). La panorámica, el *travelling* (en su introducción de Humpty Dumpty, Lewis Carrol anticipa lo que sería un minucioso desplazamiento de la cámara), las disolvencias o esfumaturas habían sido incorporadas al melodrama; existían en la novela y se utilizaban en las incipientes tiras cómicas de los suplementos dominicales. Los problemas del punto de vista (angulación de la cámara), *racconto* y hasta la imagen detenida (el fotograma congelado se utilizó frecuentemente recién en los años sesenta en cine), ya habían sido solucionados por la novela y prolijamente incorporados en el melodrama del siglo XIX. En *Oliver Twist* o en *La casa del páramo,* Dickens recurre al mecanismo de detención de la imagen.

Este estudio de Fell es un importante punto de partida en la investigación de las numerosas relaciones y los nutridos precedentes de las técnicas narrativas del cine; también un análisis de la irreversible y aun indescifrable revolución temporoespacial introducida por este arte.

Fell cierra su trabajo con este epígrafe que resume su espíritu, tomado del *Tribune* de Nueva York, fechado el 2 de enero de 1900: «Ningún nuevo siglo comenzó ayer. Evitad cualquier engaño en tal sentido».—*ALBERTO GARCIA FERRER (Crucer, 8, 1.° C. MADRID-17).*

RAFAEL MONTESINOS: *Los años irreparables.* 2.ª edición (versión completa), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981, 170 pp.

Juan Ramón Jiménez subtituló su libro en prosa *Platero y yo* «Elejía andaluza». Para una mirada superficial, ese libro podría ser nada más que una serie de relatos en torno a las andanzas de un burrito blanco. De hecho, Juan Ramón Jiménez trató en él de su sentimiento de la naturaleza, del ser y el sentir andaluz, de la poesía, de la vida, de la muerte, de muchos de esos que se consideran temas eternos de la literatura. En la misma línea elegíaca y andaluza, situaría yo *Ocnos,* de Luis Cernuda, donde el poeta evoca su infancia y adolescencia sevillanas, y donde, como de paso, pero con mucha profundidad, habla de la luz, del sistema educativo, de determinados escritores como José María Izquierdo, de la poesía, de la inspiración, del arte, de la condición de poeta, etc. Y en esa misma línea situaría también *Los años irreparables,* de Rafael Montesinos, que se publicó por primera vez en 1952 y que ahora ha reeditado la Universidad de Sevilla en su colección de bolsillo y en versión completa, esto es, conteniendo los textos que en su día prohibió la censura o se autocensuró el propio autor, curándose en salud, según apunta en una nota final.

Los años irreparables, elegía sevillana como *Ocnos,* de Luis Cernuda, es, a fin de cuentas, una búsqueda del tiempo perdido en la que una larga serie de motivaciones hacen las veces de la magdalena y el tropezón de Marcel Proust, poniendo en funcionamiento la memoria inconsciente que de manera tan magistral analizó George D. Painter en su biografía crítica del gran novelista francés.

«Prosas en memoria de la niñez» subtitula Rafael Montesinos su libro, pero, como decía antes de los libros de Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, es eso y mucho más. A la distancia de más de tres lustros, el poeta se autoanaliza y analiza el contorno de su infancia a través de un perspectivismo crítico, que es el que hace que en su prosa resalte el humor, la ternura, la introspección psicológica y otros contenidos. Ramón de Garciasol escribió de la primera edición que eran las páginas «más humanamente hermosas, entrañadas, contenidas y limpias de la prosa actual que conozco». Esto puede seguir siendo cierto. Pero hay que apuntar algo más. Ahora que el tema está interesando y está dando lugar a estudios tan serios como *Defensa del habla andaluza,* de José María Vaz de Soto, la prosa de Rafael Montesinos se constituye en un ejemplo cimero de trasvase, en cierto modo, de este habla a la literatura. Y no porque el autor intente, a la

manera de un Chamizo, por ejemplo, buscar equivalencias literales para las formas del lenguaje hablado popular, sino por su léxico, que en muchos casos enriquece el lenguaje con términos que son de uso común en Andalucía y no se emplean en otras partes; ni siquiera en Hispanoamérica o en Canarias, donde también domina la norma atlántica del habla, de procedencia sevillana, según el especialista mencionado.

He hablado antes, de pasada, de «perspectivismo crítico». Vuelvo al tema porque pienso que es a su través como se puede encontrar la dimensión estética profunda de este libro de Rafael Montesinos y, en buena medida, su justificación: lo que lo separa en último término de otros intentos, posteriores al suyo (y, naturalmente, al de Cernuda y Juan Ramón Jiménez), de poetas andaluces que, tomando el rábano por las hojas, han creído que, contando simplemente cosas de su infancia, se situaban en la línea de una ilustre, aunque corta, tradición. Haciendo, de paso, verdadero aquel dicho de Oscar Wilde de que (cito de memoria) los más aficionados a escribir *memorias* son quienes tienen menos cosas dignas de ser recordadas.

«La intención del escritor —estética, sociológica, crítica, moral, etcétera— es la que en cada caso determina el modo de presentar o representar su mundo de ficción. Hay algunos que, en vez de ofrecer directamente la realidad, prefieren presentárnosla a través de la mirada de un personaje extraño —por cualquier razón— al ambiente descrito. Es que ese personaje introduce una perspectiva nueva y original, capaz de descubrir lo que el ojo embotado por la rutina no consigue apreciar.» Entrecomillo el párrafo transcrito porque lo tomo de la presentación editorial del libro *Perspectivismo y contraste,* del profesor Baquero Goyanes. Y lo tomo de ahí, de la solapa del volumen concretamente, porque en el texto del libro —y no deja de ser curioso—, aunque aparecen tácitamente como base de su metodología, no se definen los conceptos que aparecen en su título.

Sin tener que llegar forzosamente a la «estética sistemáticamente deformada», de «espejo cóncavo», mediante la que don Ramón del Valle-Inclán llegó a la invención del esperpento, es lo cierto que todo narrador tiene que elegir, consciente o inconscientemente (este es otro problema), una perspectiva, un punto de vista, un cristal transfigurador de la realidad, si lo que quiere es obtener algo más que un simple relato de un suceso o una serie de sucesos; si lo que quiere es hacer *arte literario.* Y Rafael Montesinos, en *Los años irreparables,* eligió la mirada limpia de la niñez. «Prosas en memoria de la niñez» ya hemos dicho que subtitula su libro. Pero esto no debe entenderse como que ha querido levantar acta cuasi notarial de un anecdotario

RECIENTES ANTOLOGIAS DE POESIA ARGENTINA

Motivan esta nota varias antologías dedicadas a la poesía argentina que aparecieron en estos años. Dos de ellas fundamentalmente escolares: *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*, en la colección GOLU número 122 de la editorial Kapelusz (Buenos Aires, primera edición de 1976, reeditada en 1980), cuyo estudio preliminar y notas corresponden a la profesora María Eugenia Crogliano; *Poesía argentina del siglo XX*, en la colección LyC de Colihue-Hachette (Buenos Aires, febrero de 1981), con selección, notas, introducción y propuestas de trabajo de la profesora Delfina Muschietti. Una tercera, más ambiciosa, es la que preparó para la colección Ensayistas Hispánicos de Aguilar (Madrid, marzo de 1981) Horacio Armani y que tituló *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. No voy a ocuparme de los poemas elegidos, uno de los modos posibles, sin duda, de leer antologías. Me centraré en otras dos cosas: los autores seleccionados y los estudios que preceden a cada volumen. Ambos aspectos, creo, son los que más incidencia tienen para la configuración de una historia literaria particular —en este caso, de la poesía argentina actual— porque realzan a ciertos escritores, mientras postergan a otros, y porque nos dan, en lo posible, la justificación de tales actos. Es decir, que permiten apreciar cómo se va gestando uno de los mecanismos de consagración —otros son los premios y distinciones, la consideración crítica especializada, el interés de ciertos medios de difusión, etc.— literaria en un determinado ámbito y cómo el mismo, mediante falencias y silenciamientos, convalida criterios oficiales de censura política, así como criterios estéticos no menos comprometidos con determinadas políticas culturales oficializadas.

Primero me detendré en la nómina de poetas incluidos, superponiendo para ello los tres volúmenes; en las exclusiones más notorias y en las causas aducidas al respecto en los estudios previos, si las hubiere, limitándome, frente a la antología de Kapelusz, al siglo XX. Los 18 autores que aparecen en las tres antologías componen, podría decirse, una nómina incuestionable de los mejores poetas argentinos de este siglo: Leopoldo Lugones, Baldomero Fernández Moreno, Enrique Banchs, Oliverio Girondo, Alfonsina Storni, Juan L. Ortiz, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges, José Pedroni, Leopoldo Marechal, Francisco Luis Bernárdez, Carlos Mastronardi, Vicente Barbieri, Raúl González Tuñón, Enrique Molina, Alberto Girri, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Cabría agregarles tal vez a Conrado Nalé Roxlo, Horacio Rega Molina y Manuel J. Castilla, que figuran en dos de ellas, así como

algunos que sólo figuran en la de Kapelusz (aclaro que esta selección incluye 42 nombres representativos del siglo XX, frente a los 26 convocados por Armani y a los 23 de Muschietti), como, por ejemplo, Evaristo Carriego, Nicolás Olivari y José Portogalo (seudónimo de José Ananía). Del primero, la antología de Colihue-Hachette se desembaraza aduciendo que «las fechas de su nacimiento y de su muerte (1883-1912) lo ubican en el período de transición que se da en el paso de un siglo a otro» (1); Armani, más fino, lo excluye por «humilde», «sentimental y tosco» (2). En cuanto a Olivari, Muschietti ni lo menciona y Armani lo menosprecia como «cultor de una poesía de tipo social y populista» (3). A Portogalo lo ignoran ambas muestras y la de Kapelusz rehúye exhibir lo más característico de su obra: «Si bien la temática social predomina en la obra de Portogalo, la poesía incluida en esta selección es un ejemplo claro de que su voz sobresalió también en el canto de lo amoroso» (4), dice Crogliano al presentarlo, silenciando, de paso, que *Tumulto* (1935) fue prohibido el año de su aparición por el gobierno del general Agustín Justo.

En la exclusión total o parcial de los anteriores cuentan sobre todo sus vínculos con la llamada «poesía social». Ya esa denominación, a la que cada antólogo recurre en su oportunidad, implica un equívoco, en tanto pretende recortar un sector de textos que estarían relacionados con la sociedad, a diferencia de otros. Por lo contrario, sabemos que la elección de un vocabulario, de un tipo de sintaxis, de un determinado nivel de lengua, supone siempre compromisos cruciales del escritor con su comunidad y con grupos sociales concretos de la misma, con tradiciones estéticas y con valores político-culturales reconocibles. De tal modo que toda poesía —toda escritura literaria— conlleva inevitablemente definiciones sociales en cuanto a elección y elaboración de cierto lenguaje y, en consecuencia, la calificación de «poesía social» es inadecuada. Podríamos aceptar, a lo sumo, que hay poemas temáticamente vinculados con cuestiones más estrictamente sociales y reservar la denominación, en todo caso, para ellos. No es esa la actitud de nuestros antólogos. Crogliano considera a González Tuñón «nuestro más sobresaliente poeta social» (5) apenas porque es optimista frente al fatalismo de los boedistas (6). Muschietti,

---

(1) Muschietti, Delfina: *Poesía argentina del siglo XX. Buenos Aires*, Colihue-Hachette, 1981, pp. 50-51.

(2) Armani, Horacio: *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*. Madrid, Aguilar, 1981, p. 16.

(3) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 21.

(4) Crogliano, María Eugenia: *Antología de la poesía argentina. Siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Kapelusz, 1980, pp. 124-125.

(5) *Ibid.*, p. 21.

(6) El calificativo «boedistas» designa a los autores argentinos que en la década de 1920 se nuclearon en torno a la editorial Claridad, de Antonio Zamora, que funcionaba en la

en cambio, lo disuelve dentro del boedismo, movimiento en el cual, según ella, «se nucleaban aquellos escritores que se proclamaban más cercanos a la realidad social» (7). A tales imprecisiones podemos sumarle la alergia de Armani: cuando menciona a Portogalo, lo considera «oscilante entre lo lírico y lo social» (8), dejando entender que al menos la poesía social es ajena a la poesía lírica, una gastada denominación que puede encontrarse en casi todos los manuales y que sirve en realidad para ocultar, bajo lo aparentemente genérico, caracteres que el romanticismo adjudicó a la poesía y que para muchos siguen vigentes. Es el caso de Armani, quien proclama:

> Se habla mucho de una poesía del conocimiento, de una poesía impersonal, pero la verdad es que la razón de ser de toda poesía ha sido siempre el conocer, aunque no por los métodos ortodoxos de la filosofía, porque no es una cosa mental: la casi totalidad de su esencia se encuentra en la emotividad y en la intuición (9).

Tal dicotomía entre gnoseológico e intuitivo, entre mental y sensible, entre racional y emotivo, es tan vieja y caduca como la estética romántica, incapaz de incorporar la práctica artística al movimiento dialéctico del conocer. Pero la incompetencia de Armani no se detiene allí. Más adelante, se refiere a «el facilismo de lo social y lo político que inundó buena parte de la producción de los años sesenta» (10), opinión que se mide mejor si la confrontamos con otro pasaje de su ensayo en que define «los grandes temas de la poesía contemporánea: el ser y el existir, la muerte y Dios» (11). Según él, entonces, existen temas fáciles y temas difíciles, pequeños y grandes, al margen del modo de tratarlos, que es lo que identifica, pienso, a un escritor. Con el agravante de que lo filosófico o religioso cuenta más (¿ante quién?) que lo social y con la falacia de escindir la vida y la muerte de su inserción social. Ese pasaje demuestra, quizá mejor que ningún otro, hasta dónde Armani hizo más ideología que antología y otro tanto podría decirse de las profesoras, porque todos desacreditan al fin de cuentas la poesía que se hace cargo de la problemática político-social y desconocen o disimulan su continuidad histórica dentro de nuestras letras. Los herederos de la poesía crítica y contestataria de José Hernández quedan, de acuerdo con la decisión de estos especialistas (?), fuera

---

calle Boedo, del popular barrio homónimo. Especie de redencionistas o anarquistas místicos, admiraban al Tolstoi de *¿Quién es el arte?* y produjeron una literatura pietista o tremendista de corto alcance.

(7) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 38.

(8) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 21.

(9) *Ibíd.*, p. 27.

(10) *Ibíd.*, p. 29.

(11) *Ibíd.*, p. 15.

de la legalidad poética; cumplen así una tarea correlativa, en su campo, de las sanciones impuestas a otros argentinos por las leyes represivas de los regímenes dictatoriales.

Algunas otras exclusiones se conectan más o menos directamente con el tema anterior. Me refiero a que sólo Alejandra Pizarnik en todas estas muestras y Roberto Juarroz en dos de ellas, representan a quienes comienzan a publicar en la década del cincuenta. Crogliano, que los sindica imprecisamente como «continuadores del vanguardismo surrealista», los avala con palabras de Octavio Paz (12). Al presentarlos en su selección, Muschietti dice de Juarroz que su obra «fue traducida a siete idiomas» (13) y de Pizarnik que «colaboró en las principales publicaciones literarias del país, en especial *Sur* y *La Nación*», que fue Premio Municipal de Poesía «y obtuvo las becas Fullbright y Guggenheim» (14). Un cúmulo de datos que los tornan «legales» no sólo a los ojos de la oligarquía nativa (Paz, por ejemplo, se ha convertido en asiduo colaborador de *La Nación*, diario fundado en 1870 por Bartolomé Mitre al servicio de intereses foráneos y que se ha mantenido fiel a dicha tesitura, mientras que la revista *Sur*, a lo largo de cuarenta años, adoptó posiciones demoliberales entre los procesos políticos europeos, pero nunca mencionó las luchas ni los movimientos nacionales de liberación que se producían en América Latina), sino también a los organismos destinados a captar intelectuales en los países periféricos. Por supuesto que no hubieran conseguido un *curriculum* parecido de otros poetas, por lo menos igualmente representativos que los nombrados, pero dentro de una línea ignorada por estas antologías y que se singulariza por amalgamar la ruptura de ciertas convenciones estéticas con una constancia opinante a la que algunos designaron, en su momento, como «realismo crítico». Pienso en Juan Gelman, que se iniciara con *Violín y otras cuestiones* (1956) y *El juego en que andamos* (1959), pero que se acerca con *Velorio del solo* (1961) a la síntesis antedicha; en el Francisco Urondo de *Nombres* (1956-1759); en los libros iniciales de Leónidas Lamborghini: *El saboteador arrepentido* (1956) y *Al público* (1959) y también en los de Luis Luchi: *El obelisco y otros poemas* (1959) y *El ocio creador* (1960).

Otra llamativa exclusión es la de César Fernández Moreno, especialmente por la forma o por los términos en que ha sido consumada. Desconocido por Crogliano, Muschietti lo menciona varias veces en su Cronología, pero lo elude entre los antologados, y para Armani, siempre ocurrente, «emplea un aire juguetón que le resta profundidad» (15).

(12) Crogliano, M. E.: *Op. cit.*, p. 30.
(13) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 145.
(14) *Ibid.*, p. 149.
(15) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 23.

Con lo cual identifica gravedad —o al menos su afectación— con profundidad y elimina al autor de *Sentimientos* (1961) y *Argentino hasta la muerte* (1963) como hubiese eliminado, de vivir en el siglo XVII, al Quevedo o al Góngora satíricos y humorísticos. Por razones semejantes y algunas otras más endebles aún condena este antólogo a todos los letristas de tango:

> Estamos habituándonos a encontrar, cada vez más, ineludiblemente, en las antologías argentinas, una mezcla de tango canción con poesía de alto nivel. Esta tendencia, que comenzó a ponerse en marcha con la irrupción de ciertos ideólogos populistas, es uno de los rasgos más pronunciados del chauvinismo literario argentino. Creer que una sentimental letra de tango puede tener la misma jerarquía que un poema surgido de experiencias artísticas y espirituales de profundas motivaciones, es estar equiparando materias incomparables por sí mismas. Cada cosa en su lugar y en su propia esfera. En consecuencia: aquí no se hallará ni a Celedonio Flores, ni a Discépolo, ni a Manzi, ni a Atahualpa Yupanqui, ni a Carlos de la Púa, nombres que merecen todo el respeto a que se hicieron acreedores con su obra, pero que en una antología de poesía argentina auténtica aparecerían como intrusos en sitios que no les corresponden. ¿Concebirían los críticos europeos, por ejemplo, que en una antología de poesía italiana aparecieran los autores de «O sole mio», o «Vivere»; en una francesa, el de «Paris je t'aime», o en una norteamericana, los de «Cheek to cheek» o «Cantando bajo la lluvia»? Evidentemente, no. Leopardi no puede estar al lado de Modugno, ni Baudelaire junto a Trenet, ni Eliot mezclado a Frank Sinatra (16).

Se aprecian en esta cita varias de sus crónicas limitaciones: confundir canción de consumo y canción popular; creer que ninguna canción, por el mismo hecho de serlo, puede alcanzar jerarquía poética o surgir de «profundas motivaciones», con lo cual admite que es incapaz de hallar poesía fuera de los circuitos letrados y de ciertos productos etiquetados como tales; calificar de «sentimental» a un cancionero tan multiforme como el del tango, donde lo humorístico, sarcástico, crítico o carcelario alterna, en todo caso, con lo sentimental. Al atribuir a «ciertos ideólogos populistas» la revaloración de las letras, se advierte su repliegue conservador frente a la corriente revisionista que descubrió en el vasto y heterogéneo cancionero del tango una asimilación y reelaboración del habla real y composiciones muchas veces más dignas de atención que las de ciertos poetastros inflados por los círculos literarios oficiales.

Más oportunistas, las profesoras responsables de las otras dos antologías incluyen algunas letras de tango. Crogliano, de Discépolo y

(16) *Ibíd.*, pp. 34-35.

(1872) es un verdadero manifiesto, casi diría balzaciano, del realismo, cristalizado inmediatamente en su obra.

Sin embargo, es a propósito de Baldomero Fernández Moreno cuando manifiesta mejor ese deseo de rehuir la existencia de una poética realista. Apela en un principio a la denominación ya usual de «sencillismo», pero luego cae en innegables contradicciones: califica de vanguardista a *Las iniciales del misal* (1915) y relaciona a su autor con «la nueva sensibilidad», para decirnos en seguida que los ultraístas reaccionaron contra «las 'anécdotas rimadas' del sencillismo» (19). ¿En qué quedamos, Fernández Moreno propicia la vanguardia o es víctima de los ataques vanguardistas? El equívoco se aclara si recordamos que él y algunos otros —antes que Fernández Moreno, Manuel Gálvez, cuya posterior tarea de novelista oscureció al buen poeta de *El enigma interior* (1907) y *Sendero de humildad* (1909); después que él y tras su ejemplo, Alfredo Bufano, Luis Cané, Pedro Herreros, etcétera— se propusieron aligerar el verso de los caireles y exotismos modernistas en un movimiento autóctono, luego bruscamente interrumpido por el aluvión de imitadores del vanguardismo europeo. Procesos semejantes son bastante comunes en nuestras letras y propios de países sometidos a la dependencia y el influjo cultural externos. Finalmente cierta crítica, por desgracia la que halla albergue en publicaciones oficiales, o al menos respetables, completa el ciclo desconociendo o ignorando a aquellos movimientos más originales y poniendo todo el énfasis de su admiración en otros que nos actualizaron —desnacionalizaron— respecto de lo ajeno, condenándonos al papel de seguidores. Los atacados por la fiebre ultraísta —sólo unos pocos de ellos y varios años después escribieron poesía perdurable— abominaron, por supuesto, de esa abortada etapa de realismo poético —ni la primera ni la última—, cuyo derrotero anunció Gálvez y consolidó Baldomero Fernández Moreno. Por no conocer o reconocer esto se manosea impunemente al autor de *Ciudad* (1917), libro clave donde descubrió aspectos de la urbe que habían pasado inadvertidos a la limitada lente de Carriego, sólo sentimental y suburbana, y abrió una fecunda brecha para nuestra poesía posterior.

No menos confusa es Muschietti al referirse a los poetas «sencillistas» —para ella Banchs y Storni, además de Baldomero—, pues opina que «el sencillismo no significa una ruptura con la tradición de Darío y Lugones, a quienes los sencillistas reconocen como sus maestros y de los que conservan su amor por el ritmo y la belleza» (20). Como vemos, se trata de reducir el sencillismo a los otros movimientos

(19) *Ibíd.*, p. 19.
(20) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 32.

existentes —ya al modernismo, ya a las vanguardias— para disimular en lo posible la tradición de una poética realista argentina. Y eso sucede porque estas docentes, aunque parezca mentira a esta altura del siglo y de los conocimientos, creen ingenuamente que el realismo es la transcripción de la realidad y que cuando el escritor trata asuntos cotidianos genera escaso lenguaje literario, como si éste dependiera de la sofisticación de los asuntos tratados. Dos citas de sus trabajos confirman lo que digo:

> La inquietud y la actitud de franca protesta frente a la injusticia social que comienzan a agitar nuevamente el escenario político, implican en el campo poético una búsqueda de temas cotidianos y de medios de expresión directa, prefigurados ya en la obra de Almafuerte (21).
>
> Los criollistas o nacionalistas: bajo la influencia de Lugones, Borges y Mastronardi, los poetas criollistas se vuelcan al canto del paisaje y la tierra, con un lenguaje directo (22).

También Armani ubica erróneamente a Baldomero Fernández Moreno, «dentro del modernismo, o corrientes afines» y añade en perfecto acuerdo con las otras antólogas que «logró una poesía simple y clara que describe sensaciones felices» (23), minimizando su importancia. Otra falacia que deslizan, una vez eludida la presencia de una constante realista en nuestra poesía, es la de considerar que toda referencia al contorno peca de localismo y se queda en el enfoque costumbrista. Hablando de poetas gauchescos y lunfardos, dice por ejemplo Muschietti:

> Ambas manifestaciones comparten el tono local-costumbrista, y por las características de su producción —muchas veces netamente comerciales— la calidad de sus textos ofrece desniveles (24).

Merece destacarse ese «netamente» de la cita, pues presupone que *otra* poesía, la *alta* poesía, debe encubrir totalmente o lo mejor posible su carácter de mercancía. Tocamos ahí una cuestión clave para entender los prejuicios de esta gente: para ellos el valor poético proviene del carácter desinteresado del poetizar y no del trabajo lingüístico y gnoseológico incorporado al mensaje. Acorde con eso, Armani concluye:

> Por el mismo hecho de que no se lee, o no se lee demasiado, la poesía es la expresión más incontaminada del arte actual. Puesto que no tiene ubicación en el mundo contemporáneo, puesto

(21) Crogliano, M. E.: *Op. cit.*, p. 15.
(22) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 40.
(23) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 31.
(24) Muschietti, D.: *Op. cit.*, p. 41.

> que no ha alcanzado el valor de mercancía qué tiene un cuadro o un disco, un día volveremos a gustarla, descubriremos que ese ejercicio apasionado de tantos y tantos poetas no era inútil. Ahora es casi una religión esotérica, alguna vez será un universo espiritual para todos y no para unos pocos (25).

Típica argumentación del «humanista» reaccionario que quisiera modificar a su gusto, el de las minorías seudoilustradas, los mecanismos de democratización que ha seguido la cultura de este siglo. Esa coartada de los que condenan la conversión de lo espiritual en mercancía, para que la civilización de los mercaderes materiales sobreviva, es ya harto conocida.

Como señalé antes al pasar, revelan ambas profesoras un curioso afán por reducir lo más posible nuestra poesía a un par de tendencias y hacen toda clase de esfuerzos —mejor, cometen toda clase de arbitrariedades— para conseguirlo, para que todo se reduzca a una lucha entre quienes tienden al orden y los desordenadores. Así, Crogliano trata de adivinar elementos de origen romántico o clásico en todas partes: «Carriego —y también Alfonsina Storni— representa la vertiente romántica del posmodernismo, así como Banchs constituye la vertiente clasicista» (26). Cree advertir en Marechal y Bernárdez, tras el prurito ultraísta, «un retorno a la armonía clásica»y considera asimismo que «sentimientos de raíz romántica y elegíaca», junto al respeto por la versificación tradicional, alejan a Nalé Roxlo y a Rega Molina del auge vanguardista. Muschietti, a su vez, establece una modalidad neobarroca, asociada con el vanguardismo, y otra neoclásica asociada con el sencillismo, y a partir de ellas pretende congelar toda la producción:

> La voluntad neobarroca y neoclásica se señalan para nuestros modelos en tanto actitudes arquetípicas del discurso poético: forma abierta y forma cerrada, opacidad y transparencia, dinamismo y estatismo, desequilibrio de fuerzas y su opuesto, pueden alinearse en la serie de pares de opuestos caracterizadores de una y otra actitud arquetípica, presentes en toda la historia literaria (27).

Esa obsecuencia reductora elimina de hecho los matices, entrecruzamiento y sincretismos que conforman lo mejor de una poesía como la argentina, surgida, un poco al margen y otro poco a instancias de las grandes corrientes poéticas europeas. Resulta significativo que Crogliano ignore por completo el papel jugado por la estética expresionista

---

(25) Armani, H.: *Op. cit.*, p. 31.
(26) Crogliano, M. E.: *Op. cit.*, p. 16.
(27) Muschietti, D.: *Op. cit.*, pp. 42-43, nota 20.

en este siglo, particularmente porque algunos productos literarios propios, encuadrables dentro de sus márgenes —como la poesía de Olivari, el grotesco teatral de Carlos Mauricio Pacheco o la narrativa arltiana— figuran entre nuestros bienes más originales. Muschietti ubica la dupla impresionismo/expresionismo como complementaria de la que ella considera básica (neobarroquismo vs. neoclasicismo), «como dos actitudes frente a la realidad extratextual, derivadas de las artes plásticas» (28), a las que los poetas parecen acceder casualmente y no como resultado de una elección orgánica e ideológicamente explicable.

Menos escolar, no es por ello Armani menos prejuicioso, según ya tuvimos oportunidad de ver. Por eso inferioriza todo aquello que nos distingue de las principales corrientes poéticas universales: nada fuera de ellas puede existir ni ser pasible de análisis para un intelectual paralizado por la pedagogía colonialista. Pero sucede que la realidad poética nacional ha ido consolidándose a espaldas de esos intelectuales y entonces el crítico liberal vacila, pierde pie, debe aferrarse a su fe en nuestra inevitable subordinación cultural:

> ... es justo decir que la aniquilación de los patrones estéticos tradicionales ha terminado por confundir niveles: parece arduo separar lo bueno de lo malo; todo se encuentra en un mismo plano ambiguo [...], pero tengo la esperanza de que esta antología pueda ser aumentada en el futuro y abra sus páginas a quienes, en medio del desorientador movimiento poético actual, están realizando, jóvenes o maduros, una obra rigurosa adscrita a las grandes líneas de la poesía universal... (29).

En suma, dos de estas antologías confirman con actitudes y opiniones equívocas, cómplices, fraudulentas, el papel reservado entre nosotros a los libros literarios escolares: disimular o silenciar con violencia textos, autores o tendencias por su alcance crítico y porque revelan, en el campo cultural, enfrentamientos entre quienes encarnan la estrecha perspectiva mitificadora de las minorías encaramadas en el poder y quienes se alinean de uno u otro modo contra ellas. La antología de Aguilar tiene las enormes limitaciones de su responsable, para ser «esencial» le faltan nombres claves y le sobran amigos del antólogo. Las tres nos recuerdan que negar la función y naturaleza político-social de los hechos culturales es una de las vías habituales para consolidar prejuicios vigentes y ganarse la buena voluntad de los que mandan.— *EDUARDO ROMANO (Catamarca 234, 17 «6», Buenos Aires ARGENTINA).*

---

(28) *Ibíd.*, p. 41.
(29) Armani, H.: *Op. cit.*, pp. 30 y 35.

JOSE GELARDO Y FRANCINE BELADE: *La copla popular flamenca.* (Un estudio sobre la problemática social del cante.) Eds. Demófilo-Eds. 23-27, Murcia, 1978.

A pesar de su escasa difusión y conocimiento, el libro flamenco sigue existiendo. Seguramente sólo podría potenciarse con otros cauces de distribución reservados a grandes marcas editoriales, y las más de las veces el libro flamenco corre la triste (y a la vez gloriosa) suerte de ser publicado por grupos de aficionados, y en más de una ocasión por el propio autor, sin muchas posibilidades de mercado. En este decenio, en que ha florecido la literatura flamenca y han salido casi más títulos que todos los que había antes juntos, sólo Editora Nacional, de los grupos fuertes, se ha preocupado del tema (un Quiñones, dos Larrea, un Luis Lavaur). De los demás, sólo alguna acción aislada (la última, que yo sepa, Espasa-Calpe, con *Memoria del flamenco,* de Félix Grande).

En esta ocasión es una peña flamenca. Tan criticadas tantas veces y tan valiosas y con tanto ánimo muchas de ellas. Si unos meses antes (abril de 1978) la Peña de Zamora emprende la gran labor de reeditar uno de los clásicos del tema, *Arte y artistas flamencos,* del cantaor Fernando el de Triana, el libro que vamos a comentar, *La copla popular flamenca,* de José Gelardo y Francine Belade, está editado por la Peña de Murcia (noviembre de 1778). Ambos trabajos, con la colaboración y sello editorial de Demófilo, heroica mantenedora, por encima de tantas dificultades, de la cultura flamenca. Este último libro de Murcia cuenta también con la labor de Ediciones 23-27, que ya editara hace algún tiempo (1976) *Didáctica del cante jondo,* de Andrés Salom.

El presente volumen tiene como subtítulo «Un estudio sobre la problemática social del cante». No han abundado los estudios sobre este tema, y de ahí el mayor valor que adquiere esta contribución. Cierto que el afán es demasiado ambicioso y que para abarcarlo habría que ser historiador y flamenco a la vez, y en el presente caso los autores se quedan un tanto escasos. Es, más que nada, una introducción, y por ello me extraña que ellos hablen tan convencidamente de *conclusiones.*

No, no se puede disparar tan alegremente contra Fernando Quiñones, Ricardo Molina, Anselmo González Climent (de quienes tanto tendrían que aprender), ni hablar de estudio «científico» —habría que ponerse de acuerdo primero en qué significa «científico»: supongo que quieren decir «riguroso»—, cuando José Gelardo y Francine Be-

lade no se han tomado siquiera la molestia de pasarse por la Biblioteca Nacional para consultar el libro de Demófilo (que esto sólo ya descalificaría un trabajo como el suyo), ni consultar la edición del *Solitario,* ni pasarse por las hemerotecas para leer la prensa de la época, esa prensa que es la más auténtica crónica de su tiempo, y que nos revela mucho mejor que tanto manual gran parte de las tensiones de la vida diaria y, por tanto, de la más verdadera historia. No se puede tachar de tantos defectos a los demás, teniendo los autores tantas lagunas de estudio, y no contando, desde luego, con ninguna vocación totalizadora. Más extraño aún cuando ellos se consideran, según se desprende de sus alusiones, dentro del «personal científico de la historia».

Ese mismo desconocimiento de la vida diaria, que en parte podían haberlo superado (además de lo dicho anteriormente) con la aproximación al mundo flamenco, al mundo vivo fuera de los libros, y haber conocido sus tradiciones y sus herencias, que es fundamental, ese desconocimiento, repito, les lleva a la ingenuidad de creer en muchas ocasiones que fuera de lo que dice la copla no hay nada. Es totalmente erróneo. El mundo flamenco, lo saben todos los aficionados, va mucho más allá de la copla, que es expresión literaria de ese mundo, sí, pero nunca expresión total. Así, para afirmar que tal o cual aspecto no existe, no puede basarse en que no lo registra la copla (las coplas que ellos conocen, claro). A veces, incluso, el grito sustituye a la copla. Cualquiera que haya escuchado a Terremoto —por cierto, un cantaor de los más universalmente aceptados— le habrá oído cantes sin copla, sin letra.

Muy acertada es, en cambio, la referencia de clases sociales, y sobre todo la distinción de proletariado y subproletariado, que hasta ahora se englobaba generalmente en los mismos términos. Sin embargo, no hacen diferenciación dentro del mundo gitano entre uno asentado —en su sentido literal, que no tiene nada que ver con su poder económico— y uno canastero, que es más importante de lo que parece. En cuanto a la copla misma, está bien explicado y apoyado su estudio temático, así como el tratamiento del ritmo y otros aspectos.

Incurren en el equívoco, que tantos han tenido y tantos seguirán teniendo por un desenfoque del fenómeno flamenco, de diferenciar *por el contenido* lo folclórico y lo flamenco; trágico, según ellos, en el caso del flamenco, y *superficial* (!) en el caso del folclore. Eso de que el canto popular andaluz es «aliviao», de que es menos trágico que el cante por siguiriya o por soleá, eso será según el concepto y la filosofía personal que se posea acerca de la tragedia. Yo concretamente

no estoy de acuerdo. Además, ellos mismos afirman que el contenido de lo popular es predominantemente amoroso. No comprendo que pueda ser amoroso y superficial a un tiempo. El amor, en mi opinión, es el que ha desencadenado precisamente la filosofía trágica. Y, por cierto, haciendo una precisión, eso de que el polo tradicional del dieciocho, del que nos hablan los viajeros de la época, sea el polo flamenco «tal y como lo conocemos en la actualidad», es algo que ni yo ni muchos otros lo vemos tan claro.

Al final hablan de la importancia que dan otros estudiosos a los «aspectos accidentales», como Gelardo y Belade los llaman, cuando son esos aspectos que citan —condiciones formales y anímicas del rito—, junto con otros aspectos más, los definidores del hecho flamenco. Pero supongo que ellos no creen en eso del rito. Al contrario de estos autores, siempre he pensado que el flamenco, mucho más que música, era *una concepción de la existencia.* Los realizadores del presente trabajo, supongo que involuntariamente y a pesar suyo, lo confirman con su estudio. La fiesta, como el juego, como la tragedia, son concepciones de la existencia. Desde hace muchos siglos. Y relativo a lo propiamente flamenco, les recomendaría que releyeran el segundo capítulo de *Misterios del arte flamenco,* del inolvidable Ricardo Molina.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID-5).*

BUSQUEDA DE UNA IDENTIDAD EN «SANGRE INOCENTE»

Sucede en ocasiones que cuando nos llega a las manos un libro no contamos con referencias suficientes para localizarlo adecuadamente en la historia de la literatura. No tenemos noticia del autor, ni del resto de su obra, ni en qué corriente está encuadrado, ni podemos acudir a una mínima situación por parte de trabajos críticos.

Pero no importa porque cada libro ha de ser un mundo en sí mismo.

Me ha vuelto a ocurrir con *Sangre inocente,* de P. D. James, lo cual ahora tampoco ha sido motivo para detenerme y no comenzar la lectura. Al contrario, he sido atrapado pronto por un particular mundo en el que iba penetrando y, al terminar, he sentido que había descubierto a una gran escritora, hasta ese momento no traducida en España.

Lo que más puede sorprender de la nota biográfica que la editorial nos avanza en la solapa del libro es que se trata de una autora de novelas policíacas. O, por lo que se puede deducir de *Sangre inocente*, una escritora que, como, por ejemplo, Patricia Highsmith, convierte la intriga criminal en un elemento más dentro de un complejo y riguroso universo literario propio, sin concesiones.

James ganó, en 1971, el premio Silver Dagger de la Asociación de Escritores de Novelas Policíacas y estuvo dos veces nominada para el premio Edgar Allan Poe.

Y poco más se nos cuenta.

Que tal vez su actividad como autora de novelas policíacas está motivada y determinada por sus distintos cargos directivos en instituciones jurídicas vinculadas con el Departamento de Policía de Scotland Yard. P. D. James ha nacido en Oxford, Inglaterra, en 1920 y estudiado en Cambridge, dándose a conocer pronto en los países anglosajones.

Sangre inocente tiene como origen una ley británica de 1975 a partir de la cual se permite a los hijos adoptivos el averiguar quiénes son sus verdaderos padres. A ella se acoge Philippa Palfrey, la joven protagonista de dieciocho años, adoptada siendo todavía niña por un profesor universitario de ideas progresistas y un ama de casa que ha limitado sus aspiraciones en la vida al estrecho ámbito de la cocina, como refugio existencial a su mediocridad.

Philippa, que se hará escritora, se ha marcado como objetivo inmediato, agobiante, el de descubrir la verdad, conocer a sus padres y, con ellos, descubrir y llegar a su pasado, sus orígenes auténticos. Pero la verdad es casi siempre terrible, y recuperar el pasado puede convertirse en una trágica experiencia: su padre violó a una niña y su madre, escudándose en que no podía soportar el llanto pueril, la asesinó. El ha muerto pero ella sufre cadena perpetua, de la que, en el presente narrativo, va a salir en libertad vigilada.

Philippa quiere ser ella en lo que cada personalidad tiene de origen natural y no de proceso social, educativo. Por eso va a su primera madre, a quien considera real, lo más íntimo. Pero hasta el final no comprende que el motivo de que a ella la abandonaran no fue el castigo consecuente por su acto homicida, sino el previo desinterés y falta de cariño de sus padres. Lo que no tolera.

Y viene la pena.

Sin embargo, por encima de la linealidad de la trama hay dos elementos que la trascienden:

En primer lugar, la narración en sí misma. Podría considerarse que en determinados momentos la autora no mantiene su fuerza y

pierde la brillantez y el ritmo que tiene el conjunto de la novela. Son digresiones que sirven para ambientarnos perfectamente a la manera como ya lo hicieran las y los escritores victorianos de la época. Y es que a James podría situársela en la senda abierta —y no cerrada aún con todo tipo de vanguardismos posteriores y estilos diferentes— por aquéllos, a caballo entre la historia decimonónica, con sus descripciones, su meticulosidad tan relajante y una muy particular psicología que impregna tanto la historia en su conjunto, cada escena concreta como, especialmente, los personajes.

Este es, precisamente, el segundo y más importante elemento.

Cómo consigue, a partir de un hecho único, permitir el desarrollo autóctono de todos los seres involucrados en aquel suceso en la forma en la que cada uno está ligado.

Por una parte, ella, Philippa, que busca, que durante todas las páginas de la novela vive la frenética aventura de conocerse a sí misma, de saber la verdad, por mucho que la verdad pueda significar el derrumbamiento de las ilusiones, el deseo de muerte. De la madre natural, sobre la que pesa su pasado carcelario y que carece de futuro y que ante la posibilidad de disfrutar del regalo que le hace su hija con su presencia, tiñe también de mentira el presente. El matrimonio Palfrey, que la ha adoptado, dos seres que no tienen nada que ver, vinculados tan sólo por la presencia de Philippa, que juega el papel de suplir la ausencia de cariño, incluso de relación cotidiana. Y el padre de la niña violentada y asesinada, cuya persecución homicida de la mujer liberada condicionalmente es lo que origina lo poco que el libro tiene de intriga policial o, mejor, criminal, convertido en verdugo y víctima a la vez por la decisión tomada con su mujer y prometida a su muerte; decisión que le vence.

Un mundo gris, penoso, en el que no parece concebirse huecos para poder escapar de tanta mediocridad y limitación de objetivos que parece reinar en todo. A no ser la excepción vitalista que representa el enfrentamiento que protagoniza Philippa ante la realidad con toda su crudeza. Llegar al fondo para poder renacer, como ella, liberada, desde el encuentro con la propia identidad de uno.

Además, *Sangre inocente* es una anécdota de donde P. D. James aprovecha para sacar lo anterior y de la que se sirve para llevar adelante una especial observación de la psicología del crimen, un repaso a determinados condicionamientos de la violencia, de la liberación que puede significar el acto de matar —aunque puede que un falso toque moralizante hace que la autora no obligue a nadie a hacerlo para no tener necesidad de condenarlo o, al menos, no tener nece-

sidad de juzgar—, de la ansiedad que desata su obligatoriedad o, en fin, la conciencia extraña de sentirse un asesino.

Sangre inocente, editada ahora por Tusquets en su colección Andanzas, se publicó simultáneamente en Londres y Nueva York en 1980 alcanzando, al parecer, los primeros lugares en las listas de los libros más vendidos. Es su última novela y en la que parece retirarse relativa y momentáneamente del género más cultivado por ella: el policíaco.

Es una gran novela. Y ella es, sin duda, una gran novelista. Que, como otras grandes autoras, permanecen prácticamente inéditas entre nosotros, como Joyce Carol Oates, Djuna Barmes, etc.

Leer su novela es, de verdad, hacer un bello descubrimiento.—*VICTOR CLAUDIN (Playa Frexeira, 7. Collado Villalba, MADRID).*

LORENZO GARCIA VEGA: *Los años de Orígenes.* Monte Avila Editores. Caracas, 1978.

Creo que al comentar este libro, donde el autor pretende ser plenamente sincero al reconstruir su pasado y sus relaciones personales y literarias, debo intentar ser tan sincero con mis lectores como el autor es o pretende ser con los suyos. Debo, por ello, aclarar desde el principio el carácter y las características de mi fugaz relación con Lorenzo García Vega.

Conocí a García Vega, poeta y narrador poco conocido del famoso grupo *Orígenes,* el 27 de abril de 1974 en su casa en Nueva York, donde le hice una entrevista como parte de mi investigación sobre la revista cubana que dirigieron José Lezama Lima y José Rodríguez Feo, y en la que García Vega colaboró frecuentemente. Llegué a García Vega recomendado por Eugenio Florit, poeta a quien creía yo, muy erróneamente, García Vega admiraba o con quien al menos mantenía una relación cordial. La entrevista fue desde antes de comenzar una breve comedia de errores donde yo, sin saberlo y sin quererlo, hacía el papel de torturador. García Vega no quería hablar de *Orígenes,* especialmente con un extraño que hacía un trabajo académico y quien venía recomendado por un poeta a quien él no veía con buenos ojos. Años más tarde comprendí con claridad el rol que ese día había desempeñado. En su libro *Rostros del reverso* (1977) García Vega dice:

> Mayo 2.—Un joven puertorriqueño que está haciendo una tesis sobre *Orígenes,* vino a verme para conversar sobre la revista. Me obligué a hablar como un «origenista», dije lo que podía esperarse.

> Ahora recuerdo esa conversación y pienso en eso de «la fama como suma de malentendidos». Sí, la famita de una revista también es una suma de malentendidos, y lo peor es que nos quieren colocar, a los que quedamos como testigos, en una posición idiota de quien narra un hecho sin historia, un hecho muerto (p. 180).

Si en esa desafortunada entrevista yo lo ponía en una posición idiota, él me colocaba en plena confusión e incomodidad. Ambos, ahora lo veo, nos sentimos muy mal aquel día.

De mi entrevista con García Vega en 1974 poco o nada claro saqué yo sobre *Orígenes* —unos cuantos chismes, atisbos de su amargura esencial, indicios de sus agudos resentimientos hacia otros «origenistas»—, pero parece que él, en cambio, obtuvo más: un estímulo más, aunque fuera negativo, para contar y recontar su versión de la importante experiencia de su relación con Lezama Lima y sus compañeros de generación. Ahora García Vega quiere revivir y narrar la historia de *Orígenes*. Por ello, todo su nuevo libro, *Los años de Orígenes*, puede entenderse como un intento de explicarse y explicarnos la historia de ese importante fenómeno cultural que él me acusaba de querer mal interpretar y matar.

Los años de Orígenes, como *De Peña Pobre* (1978), de Cintio Vitier, es un libro que pretende cabalgar a dos aguas: entre la memoria y la novela. Pero si Vitier logra combinar ambos géneros en su obra, no cabe duda que García Vega, al contrario, termina dándonos sólo sus memorias. De novela este libro tiene muy poco, quizá nada. Pero éstas son memorias con un estilo muy particular. El autor afirma en una oración y niega lo afirmado en la siguiente. Hay pasajes que recuerdan, estilísticamente, las primeras páginas de *Celestino antes del alba*, de Reynaldo Arenas. Pero García Vega pretende acercarse más al estilo de Gertrude Stein y Apollinaire. Con un «collage» cubista, García Vega considera que puede captar mejor la realidad cubana, su realidad cubana, que es, en el fondo, lo que intenta retratar en su libro.

El estilo y el método de García Vega le deben mucho —quizá demasiado— a Freud y otros pensadores psicoanalistas. El libro, como toda su obra anterior —recuérdese su novela proustiana y freudiana *Espirales del cuje* (1952)—, parece más que una obra terminada y escrita con una finalidad estética la transcripción de una confesión destinada a un psiquiatra. Tema y estilo psicoanalistas cubren y ocultan —pero no destruyen— cualquier finalidad estética. Por ello, decíamos, más que novela leemos unas memorias o, mejor, un testimonio, pero testimonio de un escritor, lo que le añade, a pesar del escritor mismo, carácter estético al libro.

Desde el exilio, García Vega intenta reconstruir y bisecar sus años de asociación con los artistas cubanos que se reunieron en torno a la revista *Orígenes*. Pero *Orígenes* y sus colaboradores se convierten, para García Vega, en Lezama Lima; Lezama y *Orígenes* se transforman ante sus ojos en toda Cuba o, mejor, en su particular interpretación de Cuba. *Los años de Orígenes,* como obra de un verdadero «origenista», es, como *Lo cubano en la poesía de Vitier, Tratados en La Habana* de Lezama o *En la Calzada de Jesús del Monte* de Eliseo Diego, una obra de definición de la cubanía desde una perspectiva individualísima. La mirada cubista de García Vega no intenta descomponer la historia fríamente, sino dar sus impresiones, personalísimas y prejuiciadas, de un hecho histórico.

Cuba, en este libro, ya lo hemos dicho, se convierte en Lezama Lima, en la imagen que de Lezama Lima tiene el autor. García Vega ve en su maestro un microcosmos viviente de antagonismos, contradicciones y hallazgos que equipara a los logros y los fracasos de todo el país. Su atracción y repulsión por Lezama le da un carácter particular a todo el libro:

> Había comenzado este libro cuando recibí la noticia de su muerte. Esperaba que él hubiera leído este libro... Aunque durante los últimos años que viví en Cuba, había llegado a la lastimosa certeza que era imposible cualquier aclaración con él. [...] no creo que con este libro logre una *catarsis,* ni que con él llegue a una reconciliación. Pues confieso que mantengo mi rencor hacia Lezama, así como mantengo ambivalentes actitudes ante lo que significó mi vida (p. 282).

Sustítuyase Lezama por Cuba y el pasaje citado reflejará correctamente los amargos sentimientos de García Vega por su país.

Ese ir y venir de un extremo a otro —Lezama maestro, Lezama fascista, Lezama artista genial, Lezama homosexual sadomasoquista—, ir y venir que García Vega capta con su estilo de negación y aceptación, de inseguridad radical, ese estilo retrata mejor a García Vega que a Lezama Lima y sus compañeros, retrata mejor la amarga relación de García Vega con Cuba que la realidad histórica cubana. Pues, en última instancia, este libro es un testimonio de un hombre incapaz de optar por una solución ante la multiplicidad de toda realidad, personal o colectiva. Al menos García Vega tuvo el valor de así decirlo.

Lea este libro quien quiera conocer a García Vega; no se acerque a sus páginas quien busque solamente información fría, datos con-

cretos, testimonios claros sobre la generación de *Orígenes* y lo que ésta implicó —e implica— para la cultura cubana.—*EFRAIN BARRADAS (University of Massachusetts/Boston, Spanish Dpt., Harbor Campus, BOSTON, Massa. 02125).*

NOTAS BREVES

LEOPOLDO DE LUIS: *Poesía social (Antología 1939-1968).* Ediciones Júcar, Los Poetas 39-40. Madrid, 1982, 454 pp.

Poesía social es el fruto de dos pasos reflexivos realizados con impecable maestría sobre la poesía española contemporánea que toma una postura ante los acontecimientos a través, sobre todo, del elemento social que le da nombre. Este proceso de análisis de actitudes que «no se avenían con el conformismo» ha sido culminado, señalando ausencias y nuevas orientaciones de la poesía, por otro poeta, Leopoldo de Luis. Su trabajo, profundizando sobre los elementos que provocaron una toma de conciencia y un alejamiento del tradicionalismo esteticista, característicos en la poesía, figura ya entre los más valiosos para el conocimiento real del tema, porque Leopoldo de Luis no ha querido con su obra realizar una tesis más, sino explicar lo que ha sido y, con mayores o menores cambios, sigue siendo un movimiento creativo que subraya el componente ético de su labor al que se siente vinculado estrechamente, desde la voz de sus personajes más destacados.

Treinta y un autores, en consecuencia, se proponen en estas páginas llegar a una precisión de la fórmula genérica «poesía social». Y lo hacen de una forma indirecta, gracias al esfuerzo de Leopoldo de Luis por ofrecer una visión conjunta que extrae pieza a pieza de declaraciones, ensayos, anotaciones y presencias poéticas, no únicamente testimoniales, un cuadro profundo de esta conducta que se sobrepone a calificaciones intelectualistas para expresar, por la palabra y los hechos que de ella se desprenden o a su expresividad acuden, la solidaridad.

En este caso no cabría aplicar la definición individualizada de Gala de «solitario y solidario», porque las circunstancias —el hambre, la posguerra, la tortura, la persecución, la censura, el miedo...— han reunido a los artistas sin preguntar a su voluntad. Leopoldo de Luis

ha considerado, como explicaba en la introducción de la primera versión de este libro, que indagar en la temática de una poesía era la mejor forma de estudiarla. Consideración anotada en 1965, pero que mantiene la vigencia de los temas que, sosteniendo su relación con otros rumbos poéticos, subrayan un componente inmediato que retorna de modo constante a la solidaridad: el padecimiento. De esos factores comunes la poesía adquiere por su propia evolución un tono distintivo en cada figura (Blas de Otero, Gabriel Celaya, Angel González, José Hierro, José Agustín Goytisolo, José Angel Valente, Jaime Gil de Biedma, José Luis Pacheco, Eladio Cabañero, Félix Grande..., entre otros), y arraiga en la estimación de un tiempo del que no es sencillo desprenderse sin fracturas, sin desgajamientos sentimentales.

Antecedentes, características, consecuencias, están presentes en ese doble paso de Leopoldo de Luis (1965 y la edición que actualiza observaciones y datos, objeto de nuestro estudio), cuyo método acusa una influencia clara de la poesía social, en la sinceridad de su elaborada antología y en el respeto hacia su significado, que es también amor, «no en sí un valor poético, sino un valor moral», como resalta Leopoldo de Luis.—*F. J. S.*

TOMAS STEFANOVICS: *El divorcio.* Ediciones Géminis. Montevideo, 1980, 242 pp.

Podríamos decir, después de releer las narraciones recogidas en *El divorcio,* de Tomás Stefanovics, que se trata en realidad de un libro de cuentos, pero algunos paralelismos nos obligarían a sospechar. Los indicios que llevan a pensar que se trata de una novela superan el carácter de lo anecdótico, y sin embargo, «La liquidación», el último de los relatos del libro, nos demuestra —o nos comprueba— que las líneas maestras de un conflicto humano que se transforma apresurada, inevitablemente, en los personajes, en sus posturas, en sus olvidos, en su contexto, están asentadas con sabiduría y apasionamiento literarios.

En este sentido, Stefanovics juega con nuestra atención, lo cual nos induce a adentrarnos en los problemas de sus personajes, que articulan un drama del que podría responder un párrafo del relato mencionado más arriba: «Todo está vacío, abandonado. No hay un alma en la casa. Sólo retumba el silencio.», fragmento que se corresponde de modo evidente con el tono general de *El divorcio,* en el que se alterna la confidencia intimista de los personajes abocados a la soledad y un intento reiterado de distanciar las decisiones que afec-

tan a lo personal de las presiones que acompañan esa búsqueda del sujeto atrasado por el abandono o la ruptura.

Entre ambos puntos se hallan las menudencias —el ser humano, la realidad y la ficción que sobre ésta crece y crece, son inagotables— que enlazan dos vidas, en la epopeya sentimental de nuestro tiempo y que suele centrar Stefanovics en la pareja, a la que plantea interrogantes que ponen en un primer plano inmediato, aunque a veces tácito, el espíritu de la ruptura. El juego de la atención acaba entonces, y se transforma a su vez, como ocurriera previamente con el fondo que asume cada protagonista, en una lucha desesperada, reflexiva con todo, contra el fracaso. Un fondo que puede ser traumático, como se aprecia en «Freud», o realista, como en «El abandono» o acaso cotidiano, que tenemos la oportunidad de contemplar en «La armonía», desde una posición que objetiviza la sucesión de hechos que intervienen en el comportamiento de una persona..., pero que actúa de manera decisiva en el destino trágico que, en ocasiones, la ironía sólo puede matizar con la concisión de un epitafio.

Aun tratándose del primer libro de relatos de Tomás Stefanovics, sobresale en ellos una voluntad entrañable de interiorización que está expuesta con una soltura sorprendente, tanto más en cuanto que los capítulos de este volumen no concuerdan con un modelo unitario ni fijo de expresión literaria. Stefanovics modela a su antojo la forma, y sobre ésta surge todo aquello que se encuentra al otro lado de la apariencia y de los nombres propios. Estos elementos, tan marcados como la preocupación que los hizo literarura, hacen del divorcio humano que distinguimos en toda ruptura sentimental, y que Stefanovics emplea con sumo cuidado en su libro, una aventura en la que no es posible dejar de captar del entorno, de nosotros mismos.— *F. J. S.*

JORGE G. ARANGUREN: *Doce para un fagot*. Ediciones Hiperión. Colección Scardanelli. Madrid, 1981, 60 pp.

La poesía de Jorge G. Aranguren avanza sobre los dictados del destino, reposa y otea el horizonte en búsqueda inútil de signos que añadir a la historia de la Historia, a las leyendas que se ciernen sobre los nombres y los convierten en seres casi inalcanzables; más tarde, tras un prolongado reposo, vuelve a ponerse en marcha, a precisar con frases duras que se ablandan a lo largo del camino, pero que vuelven a un ritmo duro, firme, antes de cubrir una etapa más. Es un viaje que no tiene solución, y tampoco la ansía, un viaje que po-

dría realizarse desde cómodo sillón, pero que en la poesía parece vivido en cada uno de sus pasos de amargura, de tristeza, de observación, de conclusión. Sobre todo ello, Jorge G. Aranguren ha impuesto la musicalidad como un pilar fundamental, como si de un punto de partida se tratase entre lo real y lo ideal. El inconsciente se halla lejos, muy lejos, aunque los nombres que renuevan una cadencia, una melodía, estén determinados por dolores, obsesiones, temores y pasado. Jorge G. Aranguren, lo dice él mismo, las ha sacudido. Cabría añadir que lo ha hecho con una gran lentitud, con una calma que permite recoger paisajes y escenas, situarlas, devolverlas a su estación original, aunque sin recreación. Jorge G. Aranguren es un cronista de sus particulares desplazamientos por la piel y la sangre de los seres que desfilan por una senda prefijada, el destino. Pero siempre valorando esa modificación que le permite intervenir, esa determinación a no aceptar un tránsito caldeado por una atmósfera de condena. Todos los personajes estrellados contra su destino y en cierto modo contra su fin, son salvados de su fama, de su papel. Porque en su aparecer humano siempre surge una grieta que permite y alienta una curiosidad que no es ni puede ser destructiva, cuando añade a la valoración de un talante humano real o transferido —Cipriano Mera, por una parte; el capitán Ahab sobre su nave de resentimiento y de mar, por la otra—, una concepción crítica, no meramente intelectual, que nos ofrece vivencias, creencias, pensamientos, cerca y lejos de la poesía de Reinaldo Arenas, Octavio Paz o Gil de Biedma... ¿Inspira Jorge G. Aranguren una rebelión en los seres que brotan de *Doce para un fagot?* Su viaje inmóvil podría representarlo así, pero adoptando la concreción como medio de llegar a un universo plagado de figuras que se concentran en otras mayores que les dan sentido y de los cuales Jorge G. Aranguren, con su atracción férrea, nos entrega los últimos perfiles, acercándolos a lo humano que aún no ha muerto y danza, danza.—*F. J. S.*

ANGEL PARIENTE: *Ser alguna vez.* César Viguera, editor. Colección Renacimiento. Sevilla, 1981, 35 pp.

Una expresión sencilla, directa, en modo alguno encogida por la preocupación básica de ser en «los malos tiempos», es la primera sorpresa que nos depara el libro de Angel Pariente *Ser alguna vez.* Poemario que concentra en sus páginas decisiones, definiciones, que discurren entre la meditación y el discurso, y que huye de tópicos, Angel Pariente apunta con Musset una posibilidad en un ámbito que

se estrecha alrededor del individuo. Este afirmado individualismo, que «es» al compás de hechos concretos y situaciones a las que el poeta aporta múltiples sentidos, se inclina del lado de la lucidez para repudiar un panorama de sensaciones encabalgadas en una falsa mitificación de la belleza. Curiosamente, la lucidez en la poesía de Pariente señala de modo inevitable la figura de la muerte, o asimismo, la del suicidio, pero que trata de perderse en lejanía y distancia. Es así que la lucidez se convierte en un método que en algunos poemas, por encima del carácter testimonial que poseen, oculta al autor, a las personas, en beneficio de los hechos y estímulos que la confrontación entre la vida y la muerte (sin que estos términos impliquen lirismo, nostalgia, ceremonia, ritual o misterio) provoca con una sequedad extrema.

El hecho, he ahí lo que provoca la poesía en Angel Pariente, que siempre la relaciona con algo ocurrido en algún momento de su evolución. Un hecho desprendido de resonancias, de vestimenta, de acompañamientos, e incluso de destino. Todo lo más, los actos tienen una finalidad y hasta un lugar en el medio que, por su vocación —la aceptación, la sumisión, la aniquilación o la rebeldía—, subsiste al correr del tiempo. Angel Pariente ha identificado memoria e historia en *Ser alguna vez,* reflejando de hecho un drama que controla exigencias, aspiraciones y deseos, intentando someterlas, reprimirlas, mediante la manipulación de esas posibilidades adivinadas en los primeros poemas como retrato de lo humano.

marginado locuaz hablando de sí mismo
en la pradera estéril donde sueños deformes
conviven con los tigres.

Y sin embargo, Pariente posee la intuición de que el camino está abierto para la esperanza. Es la esperanza lo que ha superado el grado de opresión que registra su obra, mediante el desprecio a lo inaccesible, a lo falsificado, al punto crucial que invita a la negación voluntaria del suicidio dentro de un orden. Una esperanza posible, aunque quizá no aceptable.—*F. J. S.*

JOSE CARLOS GALLARDO: *Alfabeto incendiario.* Ambito Literario. Poesía. Barcelona, 1981, 82 pp.

Es difícil, salvo como humilde aproximación, ceñir a un significado la verdad concreta de un libro de poesía. Lo es porque esa palabra encubre un bosque con la mejor intención, cuando el verso

hace de cada árbol, de cada pieza, otros mundos. El problema radica con frecuencia en la medida con que soñamos o sentimos la proximidad de las imágenes que subrayan esa especie de huida, esa necesidad, ese hambre de una realidad amable siquiera por su acogedora invitación, aparición. Se dice que este es un libro lúcido y le correspondería una calificación más amplia, con referencias, sin caer en el detallismo por ello. La poesía de Gallardo, manifestándose en una intimidad abierta a lo que nos procura el siglo —interrogantes y temores, en síntesis—, es igualmente una poesía deseante que refleja una convicción activa que trata de conseguir un horizonte mejor o, con un poco de nada, aceptable, habitable para el ser humano.

En *Alfbeto Incendiario* se revelan por José Carlos Gallardo las pistas de ese anhelo que no evita la realidad. Todos los elementos, todos los argumentos, las indecisiones, las ambigüedades, están enumerados en una exposición que delimita el campo humano —en el que predomina la frustración, el agotamiento, lo fallido— y el mundo. Pero no tanto en una lucha material como en una relación imposible que deviene perjudicial para la parte más desvalida, que es también la parte más reconocible. Porque si sobre el mundo caben todas las preguntas, sobre el ser humano no es posible interrogar con la misma violencia. Y a veces, las respuestas no pueden salir al exterior, aunque queden refugiadas en un gesto. En particular, si el individuo lleva consigo su condición de víctima y no puede librarse de su papel.

Por lo dicho puede comprobarse que *Alfabeto Incendiario* es un proyecto en el que cuenta el debate interior entre la capacidad y la incapacidad para la supervivencia. José Carlos Gallardo convierte este canto en una denuncia, apartándose de una tentación individual, apegándose más a todo lo que funde su vida en un paseo que alterna el pasado, el presente, lo deseable, lo querido, junto a la sensación concreta que solidifica lo ideal, que tropieza con la negación, con lo cotidiano, con lo reglado y aséptico, civilizado y moderno. Sobresale el tono casi narrativo de su poesía, que fortifica la estructuración lineal y en capítulos del libro, asociado a miles de símbolos con los que Gallardo se rodea del incesante bombardeo de un modelo concreto de sociedad... Una sociedad destruida en sus esencias y que comunica la destrucción por la vía de un desarrollo desmesurado allá donde logra imponer por el camino de la fuerza o el cinismo el miedo, la competición exterminadora, el triunfo de la apariencia, a los que Gallardo opone la naturaleza y la naturalidad, su fe,

su alegría y su credo sin resentimientos —su inocencia, en cierto modo— en un arco iris que prende en la conciencia sin límites de la persona.—*F. J. S.*

BLAS MUÑOZ: *Naufragio de Narciso*. Fernando Torres, editor. Scorpio de Poesía. Valencia, 1981, 60 pp.

Dos inquietudes destacan con vida propia en el trabajo de Blas Muñoz: la recomposición en el poema de elementos alegóricos y la profundización de los motivos que reúnen el naufragio y las aguas como referencia dominante de los textos, que por la noticia que nos entrega su autor son el resultado del período comprendido entre 1971 y 1973.

Ambos procedimientos completan el objetivo del poeta en la medida en que alcanza su propósito de vencer la soledad. Múltiples combinaciones y una homogeneidad temática de fondo favorecen el ánimo que trata de salir de ese cerco de soledad para compartirla. Su poesía parte, paralelamente, de un mensaje que se descompone en sensaciones para llegar a otro fondo, la entrega, en el cual apenas participa el subjetivismo. Blas Muñoz contempla, observa con rigor, resume, pero sin dejar de lado lo básico ni lo importante, en un ritmo que desgrana experiencia, retorno concienzudo y total a los fundamentos secretos del amor.

Abre tus ojos más allá de nosotros dos
y mira, contempla el mar: Bajo sus aguas
el misterio permanece. Así tu amor, tanto
naufragio, tanta sed. Ah, hondura sin medida.

A veces, la poesía tiene su lógica, que no puede conciliarse con la de los grandes sistemas filosóficos; en este caso, la relación agrupa, «salva», una temida dispersión, respetando la variedad y el encanto de lo inalcanzable, que se prolonga en la creación de un ámbito propio con el que el poeta entabla un diálogo que, en breve, se convierte en ameno discurso. Las similitudes con las desesperadas canciones de amor de Neruda aparecen claras, incluso en el campo donde Blas Muñoz reitera las facetas más peculiares de su obra: la limpieza con que sus motivos se ligan a interrogantes metafóricos, la intensidad a la que atiende con lentitud hasta extraer de su ánimo una consecuencia pródiga en ilusión, que doma el desencanto del que nace el calor poético que cristaliza en poema.

Y sin embargo, en la obra de Blas Muñoz tiene un papel, una constante que surge de pronto en sus versos, en lo intrincado de sus imágenes, confidencias y manifiestos, una superación sobre la muerte que endurece algunos momentos de su obra, acaso los más emotivos. Este rasgo pelea por alzarse con una victoria que no puede entenderse de otra manera que en un círculo de humanidad infinita, pero no por ello abstracta. Las aguas cobran entonces su verdadera acepción en el propio lenguaje del poeta, en sus símbolos más amistosos y reparadores. Las aguas están siempre al lado de su idealización o de su ruptura con el mundo —ambas actitudes reflejan una indignación en un pasado conformado entre presencias que se van concretando en choques inesperados con otras fuentes de inspiración o simples sugerencias que llevan a estados de ánimo análogos, paralelos, que confirman esa idea de renacimiento sobre el presentimiento de una muerte cotidiana (una corbata puede ser representativa de ello), y quizá también ansiada sobre la grandeza hermosa que empuja la fugacidad.—*F. J. S.*

DAVID ESCOBAR GALINDO: *Los sobrevivientes.* Dirección de Publicaciones del Ministerio de Educación. San Salvador, 1980. Primer Premio Centroamericano de Cuento «Quezaltenango» (Guatemala), 1979, 131 pp.

Bajo el título *Los sobrevivientes,* David Escobar Galindo reúne tres relatos que bailan entre la definición de cuento y la novela corta, y que ofrecen otra perspectiva de la intensa labor intelectual y cultural de este escritor, que ha cultivado sobre todo la poesía. Ello evidencia que la dedicación a distintos géneros no es incompatible, pero nunca deja de apreciarse una mayor relación con alguno de ellos, en solitario. En esta ocasión, la poesía define una vocación muy profunda en Escobar Galindo, de la que no puede en modo alguno desprenderse al escribir prosa.

Hay en su libro una cierta manera de enfocar los problemas, de llegar a los personajes, e incluso de revelarlos por sus propias palabras, que subrayan una consideración poética, una participación con sus dramas que no surge únicamente a través de lo sentimental, sino de lo humano. El ansia de independencia íntima que arranca de cada uno de los títulos, «El señor y sus sombras», «Los sobrevivientes» y «Noticias de ultramar», indica, además de diferentes momentos creativos —reseñados por el autor— una congruencia ética, una defensa

de la dignidad humana en esa esfera donde las normas nunca pueden llegar a ser eficaces, y que completan una búsqueda del diálogo como vehículo de relación y ayuda entre los individuos y una interpretación de la realidad en la que el erotismo siempre se halla implicado en la realidad del personaje, reprimido, aspiración que no llega a consumarse de otra manera que como sensación, índice —con los demás elementos— de una verdad presagiada, pero huidiza, espejismo trágico con frecuencia, contraste.

Es por ello que habremos de hablar de un detenimiento crítico de Escobar Galindo en algo muy similar a los «indicios de lo humano», puesto que en todas sus narraciones, contando con la humanidad de cada personaje, la humanidad «real» se transforma en fin. De la humanidad se deduce el método que Escobar Galindo ha empleado para mostrarnos esa peligrosa carencia, que tampoco se simplifica en un enfrentamiento puro de concepciones opuestas, sino que se desenvuelve al margen de la decisión personal de cada protagonista, a empujones, en determinados pasajes a borbotones, a manera de una corriente viciada, resuelta, de indiferencia y pasividad.

Esto explica que formalmente Escobar Galindo base en la sorpresa y en la reiteración el golpe físico de lo cotidiano ante sujetos que abandonan su medio subterráneo para expresarse en un mundo literario que está soportando a su vez —por intervención directa del creador— una serie de cambios que dan viveza a las declaraciones y que precisan —premisa fundamental de Rilke— tonos y caracteres en el círculo cerrado e incontestable de los hechos. De este modo, la observación del artista y de sus criaturas queda matizada, al igual que las contraposiciones entre los deseos y las circunstancias, en una síntesis rica que absorbe la sequedad, la violencia y la determinación.

Los hechos son contestados y los gestos humanos nos resumen el inmenso caudal de la historia de un hombre, de miles de seres perdidos.—*F. J. S.*

CRISTINA PERI ROSSI: *Indicios pánicos.* Editorial Bruguera. Libro Amigo. Barcelona, 1981, 183 pp.

En una conversación entre el escritor norteamericano Norman Mailer y el crítico francés Pierre Domergues, incluida por Leonhard Reinisch y Karl Hoffman en *Conductores y seductores*, Norman Mailer declaraba: «Al decir que todos estamos poseídos por el problema del poder, creo expresar una obsesión colectiva». Esta conclusión

va ligada a una interpretación del sueño americano y a una reacción muy amplia respecto del mismo. Pero quizá Mailer olvidase que lo que supone una cultura de masas —como pueda ser la suya, la que le afecta cuando decide orientar las motivaciones que le impulsan a escribir una novela y a desear que su obra tenga, como las obsesiones, unas respuestas masivas, colectivas— no implica el olvido de la individualidad, del modo en que cada persona replica al medio, a lo que ocurre en su interior y se propaga como una peste, más allá de unas fronteras concretas.

La armonización que Cristina Peri Rossi ha llevado a término en *Indicios pánicos* representa una complementación de ese punto de vista de Mailer, y no precisamente por medio de la novela, sino de un volumen de textos cuya brevedad —intensa, sincera, amarga e irónica brevedad— funde sus diversos capítulos en un todo indisoluble, múltiple como una reflexión a la que presta coherencia el estremecimiento, el horror. En este sentido, tal como se dice en el libro, Cristina Peri Rossi imaginó, pero la realidad se encargó de probar que, sin proponérselo, puede llegar mucho más lejos que la fabulación. Por desgracia, mucho más lejos en lo lamentable y vergonzoso de lo que es llamado civilización, y a veces realidad.

Esta complementación no ha sido buscada por Cristina Peri Rossi; nace de una inquietud cultural y crítica —que relaciona sus páginas con el desastre goyesco, con la deformación de los espejos de Valle-Inclán— y con el símbolo, rompiendo con su pureza tradicional, emparentado con la obra de Munch, la novelística kafkiana, la utopía de Orwell, o la poesía lúdica, agresiva y sentimental, ardorosa, de Vian... en las que también se identifican las sombras nocturnas del misterio humano de Lovecratf, el sueño, el sufrimiento, el desvalimiento, esa muerte siempre en tránsito que nos producen los asesinatos, los suicidios, la represión y la crueldad que tratan de imponerse a la vida.

Muchas son las razones —no sólo apoyaturas o alusiones reconocibles en la evolución de la literatura universal— que inducen a pensar que nos hallamos ante una delicada obra maestra. Ni la autocrítica ni la confusión, en el caso de que la hubiere, podrán jamás con la sensibilidad que ha conquistado y conjurado el dolor que pende sobre estas páginas, sobre esta especie de confidencia de un mundo que parece lejano y que, sin embargo, siempre vislumbramos a nuestra espalda, porque teme el horizonte. Pedro Salinas acertó al expresar esa sensación estranguladora del suspenso, lejos de nosotros mismos. Porque lo demás, el resto, es silencio en verdad.—*F. J. S.*

FLORENTINA MORENO: *Hombre y sociedad en el pensamiento de Fromm.* Fondo de Cultura Económica. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. México, 1981, 383 pp.

Pocos estudios pueden encontrarse que aborden la problemática del individuo, de la sociedad y del análisis, con una visión tan amplia y, al tiempo, tan ligada a los planteamientos críticos del pensamiento de Erich Fromm, como el efectuado pacientemente por la profesora Florentina Moreno, partiendo de los dos pilares que centran la reflexión del propio Fromm, en su obra, en su biografía y en las consecuencias prácticas que se deducen de la revolución psicológica en la que participó como uno de los más lúcidos exponentes del humanismo social. Doctora en Psicología por la Universidad de Madrid y profesora de la Universidad vallisoletana, Florentina Moreno se afirma en primer lugar en la muerte de Fromm y en los pasos que conducen y configuran un método de análisis peculiar, que desindividualiza el conflicto personal del paciente, para adentrarnos en el inconsciente, en la naturaleza humana, en su carácter histórico y social, y en el proceso en que consideraciones generales se concretan en cada una de las personalidades afectadas por sus relaciones con el mundo real.

No obstante, esta evolución podría resumirse en tres líneas que la profesora Florentina Moreno ha trazado sobre el objeto de su estudio para facilitar la comprensión y mostrar los avances que las tesis de Fromm han provocado, ya por su actuación específica en el análisis psicológico, o guiando las actividades de sus discípulos. A pesar de lo arriesgado que resulta delimitar campos tan relacionados entre sí, encontramos una indagación en el ámbito cultural que genera la contestación de Fromm, como persona y como científico: en primer plano, la persecución del régimen nacionalsocialista, ya de autores de origen judío o de teorías que aludan de manera frontal a Freud; Fromm formará parte de la forzosa emigración de la intelectualidad alemana que recorrerá Europa, hasta asentarse en Estados Unidos. Hay, asimismo, un estudio del clima científico de controversia entre el criterio ortodoxo del maestro Freud y sus alumnos, partidarios de relacionar los hallazgos del psicoanálisis con interpretaciones que tienen una proyección política indudable (Castilla del Pino ha estudiado este tema en su libro *Marxismo y psicoanálisis)* o atendiendo otros elementos de la psicología que intervienen en la caracterización del padecimiento (como explica Anais Nin en su *Diario,* ciñéndose a su maestro Otto Rank) y que podemos estudiar des-

de otras posiciones, en el epistolario de Freud y Jung, o valorando los aspectos más significativos de cada diferenciación, en el tratado de Paul Roazen: *Freud y sus discípulos.* En tercer lugar, la profesora Florentina Moreno estima el ambiente social que provoca un gran contraste entre los postulados psicoanalíticos previos a la segunda guerra mundial, y posteriores a la contienda, postulados que arraigan en la dinámica de Occidente y de Iberoamérica, y que desde ese instante son parte de cada acontecimiento, siendo comentario y crítica simultáneamente.

La mayor parte de estos proyectos renovadores del criterio freudiano de análisis están consideradas en el libro en función de lo que las une o enfrenta con la interpretación de Fromm, incluidas las más modernas polémicas (Marcuse, Reich, Lacan, Màrkus, Piaget, Adler, Deleuze, Guattari, Sebag, Brown, Lorenzer...), aunque siempre teniendo muy presente el humanismo marxiano de Fromm y la influencia de Spinosa en su pensamiento. Es así que la profesora Moreno vuelve a su punto de partida, recuperando a Fromm de la discusión y ahondando en aquella definición de la que éste diera noticia en *Más allá de las cadenas de la ilusión,* al afirmar: «El analista debe evitar el error de dar al paciente interpretaciones y explicaciones que sólo impiden dar el salto del pensamiento a la experiencia... Debe eliminar una racionalización tras otra, una muleta tras otra, hasta que el paciente no pueda seguir escapando y, en vez de ello, atraviese las ficciones que llenan su mente y experimente la realidad.» Al comprobarlo, tenemos la misma impresión que recoge Alberto Moravia en su diálogo con Desideria, en *La vida interior:* nos ha hablado una voz que nos ha hecho pensar que hemos vivido otra existencia distinta a la nuestra. Tal vez eso sea la conciencia. La profesora Florentina Moreno nos ha permitido adentrarnos en la meditación de Erich Fromm sin intermediarios, y no nos hemos dado cuenta de que en su libro todos hemos buscado esa contestación, esa conciencia que anula el miedo y alza la libertad, sólo la libertad.

FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38, 2.º MADRID-17).

ENTRELINEAS

CARLOS FRANQUI: *Retrato de familia con Fidel*, Seix Barral, Barcelona, 1981, 550 pp.

La revolución cubana pareció en 1959 dividir la historia contemporánea de América Latina en dos períodos bien definidos, proponiendo al mundo un modelo revolucionario que parecía, en nombre del marxismo, contradecir una de las premisas fundamentales de la teoría marxiana de la revolución: que ésta ocurriría antes en los países desarrollados que en los atrasados por exacerbación de las contradicciones inmanentes del sistema. Su derrotero posterior ha abierto numerosas polémicas, acentuadas por la dificultad de información que tiene su aporte en el hecho de la misma política de difusión del Gobierno castrista.

Carlos Franqui, integrado al ejército de Sierra Maestra en 1958, está en la primera línea de la dirigencia revolucionaria hasta que las crecientes diferencias con la cúpula del poder lo llevan definitivamente fuera de Cuba en 1968. Ahora, siguiendo la forma de un relato impresionista, de prosa entrecortada y tensa, rememora el proceso desde su llegada al frente hasta el convenio azucarero entre Cuba y la URSS.

La elección del último evento no es caprichosa: una de las tesis vertebrales del libro es que Cuba, aunque acabe con la propiedad privada y expropie a la burguesía local, nunca dejará de ser un país apendicular y dependiente mientras no supere su estadio de monocultivo azucarero, incorporando a su minisistema económico ciertas riquezas minerales, ganadería matizada, elaboración de alimentos, industria turística. El desarrollo múltiple es para Franqui premisa de la liberación y del progreso social, del cual la revolución —es su propuesta— debió ser una impulsora en cuanto a participación de las masas.

La lectura que Franqui hace de los hechos detecta varias líneas de fuerza en el frente antibatistiano: la tendencia propiamente revolucionaria, democrática, humanista y socializante; los elementos stalinistas que tienen su representante máximo en Raúl Castro y que incorporan tardíamente al Partido Comunista cubano para adueñarse de todo el espacio durante el gobierno subsiguiente a la caída de Batista; los socialistas por libre, cuya eminencia es Ernesto Guevara; los aliados coyunturales de la burguesía cubana malquistada con la dictadura, y, por último, pero no el menos, Fidel Castro, que se

dedica a desarrollar su poder personal hasta convertirlo en una institución revolucionaria y negociarlo con los sectores del stalinismo que terminan adueñándose del proceso.

En esencia, el fenómeno cubano es visto como un desplazamiento de la burguesía batistiana tradicional por una burocracia colectivista que es la nueva clase explotadora, ya que el régimen de extracción de la plusvalía no ha cambiado. Desaparece la economía de mercado, todos los oligopolios son reemplazados por el monopolio estatal y el aparato político se centra en la burocracia del partido único, los poderes personales de Fidel y el Ejército.

Las objeciones de Franqui no son un bloque ni parecen indiscriminadas: aprueba la campaña de alfabetización, el reparto de viviendas, la elevación de los salarios que acaba con las provisiones en la isla, la expropiación de las grandes compañías extranjeras. Desaprueba, en cambio, el manejo ineficaz de la producción, que lleva al desabastecimiento y a los privilegios burocráticos; la falta de libertades revolucionarias para debatir el proceso, que reducen todas las voces discordantes a la crítica privilegiada del propio Fidel; el empobrecimiento del horizonte cultural por la censura y la emigración de intelectuales; un régimen duramente policial en cuanto al control de la vida cotidiana, que anula las energías creativas de la sociedad cuya liberación era uno de los objetivos revolucionarios.

No es éste el lugar para hacer una constatación exhaustiva y documental del libro de Franqui. Haría falta para ello otro contexto y un historiador especializado. Supongamos que el libro cae en las manos de un lector meramente interesado por el hecho histórico de la revolución cubana. Es casi innegable que para este lector el texto presenta dos virtudes nada desdeñables: vivacidad y coherencia. La versión que ofrece de los hechos y su secuela es la de alguien que no sólo ha vivido lo que cuenta, sino para el cual lo contado es cuestión de vida o muerte, algo que define su apuesta en la historia. Tampoco se puede cuestionar la trabazón interna de lo narrado y lo leído, aunque el contraste documental podría, en caso de efectuarse, arrojar otra luz sobre los eventos evocados.

En definitiva, el texto no parece servir de exutorio ni a rencores personales ni a convicciones visionarias de un sector pequeño y delirante. Si apela a la amargura de no estar ya en la tierra de origen ni poder aprobar los resultados de un proceso a cuyo inicio se constribuyó, ello parece inevitable a la hora del balance.

Más allá de lo que Franqui dice sobre esta revolución concreta, su relato obliga a pensar en un proceso que es masivo en nuestro mundo actual: los países capitalistas atrasados van cumpliendo un

ciclo de cambio traumático que no responde ni al modelo clásico socialista del siglo XIX ni a un modelo novedoso atribuible a un hipotético Tercer Mundo. Nuestro planeta parece incapaz de ofrecernos otra variante que un mundo capitalista monopólico, con un centro rico y una periferia pobre, o un mundo capitalista burocratizado, donde la eliminación de la economía de mercado lleva a un colectivismo en que la administración de la plusvalía está en manos de una burocracia donde se integran funcionarios del partido único, intelectuales. técnicos y militares.

Tal vez Franqui se incluyó en las filas de una revolución que no podía cumplirse. En todo caso, no había otra manera de averiguarlo que incluirse a todo riesgo. Por ejemplo, el de ser borrado de los retratos de familia que siguen centrados en la imagen de Fidel.—*B. M.*

JÜRGEN HABERMAS: *La reconstrucción del materialismo histórico,* versión castellana de Jaime Nicolás Muñiz y Ramón García Cotarelo, Taurus, Madrid, 1981, 315 pp.

Este libro es colecticio y reúne trabajos de los años setenta, los cuales van sistematizados por Habermas conforme a sus propuestas de la introducción: reconstruir el materialismo histórico, o sea desmontar la teoría y recomponerla con nueva forma con el único objeto de alcanzar mejor los fines que se proponía; mantenerse crítico frente al cinismo de la conciencia burguesa (empresa tradicional de la escuela de Frankfurt); enfatizar la importancia dialéctica de la cultura, siempre superestructural, pero desvalorizada por el marxismo corriente; interpretar los sistemas sociales como una red de acciones comunicativas, aspecto que también suele ser desdeñado por el marxismo vulgar y rutinario; incorporar al materialismo histórico los aportes de la psicología genética o evolutiva (la no difícil integración Marx-Piaget que tanto ha dado que hacer a los censores del Cono Sur americano); la consideración de la religión moderna como una ética profana de la comunicación, y, finalmente, reformular los procesos de racionalización como procesos en los que se «exorciza» la violencia institucionalizada en la comunicación de modo inadvertido.

El fundamento de estas propuestas sigue siendo el programa de Frankfurt: salvar para el pensamiento filosófico concreto su carácter de universal y totalizador, planteándose las empresas de teorizar en general sobre la naturaleza y la sociedad. Para lograrlo, salvar, en consecuencia, la filosofía como la autorreflexión radical de la conciencia histórica posible de cada época.

Estos principios, que vienen de Hegel y pasan por Marx para llegar al examen de la sociedad capitalista actual a la luz de la sociología de la comunicación, el psicoanálisis y la psicología genética, enfrentan a todo pensamiento objetivizado y a toda tentativa neopositivista o cientificista. Repasan los temas de la identidad (asunto hegeliano si los hay), las relaciones entre marxismo y filosofía, la profanización total de los valores religiosos, éticos, estéticos y jurídicos de nuestro mundo, rescatan la filosofía de la evolución histórica pasando peligrosamente sobre los restos del darwinismo y culminan en el examen de los distintos intentos de legitimar el Estado en el capitalismo avanzado. La posición de Habermas es socialdemocrática, si por tal se entiende que postula una sociedad con un sistema democrático en tanto respetuoso de ciertos procedimientos, con participación masiva en dichos procesos y un Estado que actúa como subsidiario económico de la actividad privada y como moderador entre la sociedad civil en general y las estructuras monopólicas del mercado. A esta partitocracia de masas no se pueden oponer otras alternativas que un conservatismo autoritario o un autoritarismo fascista.

Se advierte que el pensamiento político de Habermas es moderado, aunque su sesgo filosófico sea radical, y parte de una reconstrucción del marxismo que excluye la posibilidad fatal y naturalista de un colapso del sistema que obligaría a su relevo radical. Los fines del materialismo son mantener una antropología universal y concreta, salvar la categoría de lo humano en general para la historia en general y ser la conciencia más hondamente autorreflexiva del capitalismo, no la predicación de su final inminente, pronunciada desde el más allá de la historia donde se erigen las escatologías.

Si bien el libro no es apabullante en novedades e insiste en la jerga peculiar y el barroquismo sintáctico de los maestros francforteses, hay que admitir en Habermas a uno de los pensadores más extremos de hoy, si por extremo se entiende el intento de llevar un sistema a sus confines. Más que marxismo, lo suyo es evolucionismo dialéctico, o sea uno de los marxismos posibles y, por tanto, apunta más a Hegel que a Marx. No es difícil ver el brillo que despide su estudio sobre el problema de la identidad en Hegel (páginas 85 y siguientes), que puede aceptarse como lo mejor del libro.

Traducir a los pensadores de Frankfurt es tarea ardua entre las arduas e ingrata, pues no queda nunca una traducción «bonita». *Chapeau* a los laboriosos Muñiz y García Cotarelo.—*B. M.*

JORGE LUIS BORGES: *Nueve ensayos dantescos,* introducción de Marcos Ricardo Barnatán, presentación de Joaquín Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, 161 pp.

Que Borges se interesa por Dante no es nuevo. El constante recurso a citas dantianas, la resurrección de Pier Damiani, Beatriz Vitervo, la obsesión borgesca por el infierno como algo tangible y cotidiano así lo prueban. Los que persigan a Dante en estas páginas lo observarán fugitivo y se encontrarán con Borges.

Como ocurre siempre en sus ensayos largos (por ejemplo, los que dedica a la metáfora y a la poesía gauchesca), Borges brilla por lo encontradizo y aforístico y cae en erudición de diccionario, nunca del todo fiable (Arce apunta algo en sus páginas previas) cuando pretende ser exhaustivo. Lo que más importa de esta entrega es lo que Borges reflexiona sobre sus temas preferidos con la excusa cariñosa de Dante.

Por ejemplo: la comparación entre Dante y Petrarca puede ser una frontera posible entre el barroco (tentación borgiana) y el clasicismo (realidad dominante borgiana). Petrarca y Góngora pretenden un catálogo universal de imágenes poéticas (cristal por agua, oro por cabello, etc.). Dante es clásico y encuentra sus figuras en el lenguaje a la vez que no se permite palabras injustificadas (pp. 87-88).

Otra. La teoría literaria moderna insiste en haber descubierto la diferencia entre narrador (la personalidad histórica del escritor Dante) y narrante (el personaje Dante en la *Comedia).* Esta diferencia ya la fijó Benedetto Croce a propósito de Shakespeare (el esnobismo actual admite a Borges, pero no a Croce, apela a Greimas y calla a Valéry) y Borges, buen lector de Croce —no deja de ser una de las fortunas borgianas, pues Croce lo conecta con la dialéctica— la recoge aquí como antes. Dante juzga a sus personajes y los salva o los condena, disintiendo frecuentemente del fallo divino. Para eso se mete en la *Comedia* como narrante. Y no le demos más vueltas. Cervantes y Proust insistirán en el juego.

Otra. Es frecuente y casi dominante —¿por qué no: agobiante?— una exégesis dantiana en clave de alegoría, lo cual remite al pensamiento medieval en general, que alegorizaba sobre todo y a un catálogo eventualmente nutrido, pero oscuro, de equivalencias semánticas (los animales que emblematizan pecados y virtudes, por ejemplo). Borges «peina» la lectura alegórica de Dante, al menos, en dos sentidos: primero, privilegiando el significante (una loba puede representar la avaricia, pero es, además, una loba y la palabra *loba);* segundo, señalando que las figuraciones de Dante son básicamente oníricas,

pues el narrante sueña y es arrebatado en un sueño-viaje visionario (un castillo medieval puede encerrar a Homero y a Lucano en clave de sueño o de pesadilla).

Otra. Entre las páginas 110 y 111 hay todo un arte poético que arraiga a Borges en el simbolismo y lo trae a nuestros días. Allí enfrenta el postulado de Stevenson (todo libro es una sarta de palabras) traducido al borgiano «todo libro es las palabras que lo componen», con la superstición corriente de que la literatura es vehículo del pensamiento y entonces Henry James, por ejemplo, nos podría explicar en diez minutos *Otra vuelta de tuerca.* No: la literatura es invención en las palabras y el escritor compone, pero no domina sus sentidos, los produce al escribir y, para colmo, los produce ambiguamente, en «el tiempo del arte, que se parece a la esperanza y el olvido». El hombre real decide entre cordura y locura. Hamlet, que nunca poblará los manicomios, es loco y cuerdo a la vez (¡oh alienistas de Alonso Quijano!).

De lo anterior se cuelga fácilmente el paralelo Dante-Ulises, los dos viajeros. Ulises viaja y narra su viaje. Dante también, pero su viaje es su libro (donde se narra un viaje). Así logra escapar a la mala conciencia que el Dante teólogo articula ante el Dante poeta, pues éste absuelve y condena tomando el lugar de Dios, o sea incurriendo en el pecado de soberbia que llevó a Ulises al infierno (Ulises fue el primer desencantador de la modernidad y a él le debemos la Ilustración).

También en lo ético juega la ambigüedad (posición poética) por encima de la univocidad (posición ético-religiosa). En los tribunales del bien y de la ley alguien ocupa el espacio previamente delimitado por las leyes, digamos, a los asesinos (categoría abstracta y verbal). Pero nadie es total y puramente un asesino, ya que es posible explicar causalmente por qué un hombre asesina y enviar a Raskolnikov a un reformatorio en vez de a Siberia. Esto lo sabe el Dante poeta cuando encara a Francesca da Rimini. Comprende y debe perdonar. Pero comprende y no perdona, ambigua bestia alegórica de teólogo-poeta. Y en esta ambigüedad, la de encontrar a una virtuosa de la pasión en el infierno, prima el Dante ambiguo, o sea el poeta, el esteta, sobre el únivoco jugador de conductas sometidas a la ley de Dios y/o de los hombres de la ciudad.

Finalmente, hay la meditación borgiana que equipara, con reservas, la invención poética y el sueño. Es lástima que una persistente fobia del maestro porteño lo aleje de Freud, siendo que admite con entusiasmo al antecesor de Freud (quiero decir Schopenhauer) y a la peor de sus consecuencias, el profesor Jung, ilustre historiador de

las religiones. Porque toda la *Comedia* se construye, según Borges, como un sueño en que, por fin, Dante se encuentra con Beatriz, aunque lejos de sí mismo, en lo soñado, en lo escrito, ya que la lejanía es el estilo del deseo. Y esto es psicoanálisis, mal que le pese a Borges, que considera al psicoanálisis una superstición y una jerga (lo es en muchos casos, pero tampoco los malos escritores y los admiradores papanatas deslucen a la buena literatura ni a los buenos escritores como Borges).

Otra, por fin. Nos encontramos, de nuevo, con las meditaciones borgianas acerca del valor semántico del significante, en tanto no sirve al significado como sirvienta de la idea, sino que produce significados. ¿Qué significa *dolce color d'oriental zaffiro?* ¿El color azul de una piedra llamada zafiro oriental o el color zafiro del cielo oriental? ¿O...? En la ambigüedad creativa de esas posibilidades del lenguaje está su productividad y Borges viene pensándolo y diciéndolo hace años. Lo mismo podría decirse en cuanto a su panteísmo de cuño spinoziano, que Borges opone, en la figura del Simurgh, el pájaro que es todos los pájaros, al Dios personal de romanos y judíos (que es el que nos domina con su autoritarismo patriarcal). Si todos los hombres somos Dios, entonces la Historia lo es, y es necesariamente historia sagrada, como quería Hegel. Que es como dicen que quería Croce y quería Spinoza y quiere, a veces a regañadientes, Jorge Luis Borges.—*B. M.*

LEOPOLDO LUGONES: *Antología poética.* Prólogo y selección de Jorge Luis Borges, Alianza, Madrid, 1982, 152 pp.

Toda la vida creativa de Borges tiene que ver con Lugones, desde la juventud vanguardista que predicaba la metáfora como base de la poética (la palabra metáfora que es, a su vez, una metáfora) y que tomaba a Lugones como introductor de la metáfora en el castellano moderno, hasta la vejez, que es la hora del balance, pasando por disidencias bastante agresivas y reverencias bastante pronunciadas por parte de Borges en textos y dedicatorias reiteradas.

En el examen final de sus contradicciones, Borges rescata en Lugones todo aquello que se le parece por identificación o por oposición, que es una manera de identificación también. Lugones, según Borges, era «autoritario, soberbio y reservado [...] incapaz de la duda o la ironía, era fácilmente fanático. No trataba de convencer; prefería siempre emitir juicios inapelables». En todo esto, Lugones y Borges disienten, pues Borges ha hecho de su obra un ejercicio de

ironía, paradoja, perplejidad y duda. Es más un escritor que un predicador, como lo era Lugones, imbuido de la función magistral —¡ay, frecuentemente profesoral!— de la literatura.

Pero también Lugones es el eventual espejo de Borges. Empezó en 1909 a difundir el modernismo con las «clamorosas novedades» del *Lunario sentimental,* como Borges lo haría en 1923 con *Fervor de Buenos Aires* y el ultraísmo, vanguardia casera. «Siempre concibió el destino como una disciplina [...]. Trajo a la lengua castellana una no usada música que impone grata lentitud a la voz» (Lugones del francés y Verlaine, Borges del inglés) [...]. Fue casi siempre un poeta público, hecho que corresponde a su reserva y a su destino solitario [...]. Poeta lírico, hubiera anhelado ser épico [...]. Fue un hombre sencillo, un hombre de pasiones y convicciones elementales, que forjó y manejó un estilo complejo».

Quizá Borges buscó en Lugones al maestro que le resultaba finalmente inaceptable, así como encontró en Macedonio Fernández el maestro que no buscaba y cuya obra, al revés que la de Lugones, era imperceptible. En Lugones hay la quiebra definitiva de la desgarrada, inconsecuente y difícil mentalidad liberal argentina. El desgarro va desde su juventud anarquista hasta su madurez fascista, opiniones políticas que Borges juzga cambiadizas y superficiales, pero que, en parte, llevaron a Lugones al suicidio, acaso la autopunición del intelectual que veía destrozado el proyecto nacional en que había sido criado y desdeñada por completo su participación en la política por el poder militar al cual apelaba en su suerte de delirio regeneracionista. Este también es un atomizado espejo para Borges.

Como antólogo, Borges nos ahorra las peores muestras del Lugones pompierista y resonante. Prefiere el esforzado cantor de los crepúsculos y las ojeras y, sobre todo, al rescatador de los romances y las formas populares. Lugones fue un poeta amante del lugar común, afectado y laborioso. De vez en cuando, condescendió a no hacer literatura y, por este camino, llegó a dispersos aciertos. Queda como gesto de pretensión conductora y como logro de vate provincial, eco pálido y anacrónico de cierto Hugo, de cierto Lafforgue, de Samain, acaso de Francis Jammes, sin la estupenda redención que hizo de la pacotilla modernista el genio prosódico de Rubén Darío.—*B. M.*

CHARLES VINCENT AUBRUN: *La comedia española (1600-1680)*. Traducción de Manuel Ruiz-Angeles, Taurus, Madrid, 1981, 320 pp.

Diez mil comedias y mil autos sacramentales conforman el respetable *corpus* de la dramaturgia española en el siglo XVII. Aubrun, en texto que apareció en francés en 1966 y, por primera vez en castellano, en 1968, lo aborda como una manifestación de la historia española de ese lapso. No como un reflejo de la sociedad de su tiempo, pues no lo es (¿qué literatura lo ha sido?), sino como parte de esa sociedad, de sus paradigmas de conducta, de sus fantasías, de la ideología dominante, de su modo de encarar la convivencia en el espacio privilegiado del teatro.

El método básico que maneja Aubrun es el sociológico, entendiendo por tal el estudio de las capas sociales interesadas en la producción y consumo del teatro, y el texto en tanto realidad social y no receptáculo de imágenes sobre la realidad exterior y referencial. En cambio, desdeña explícitamente otros aportes, como el del psicoanálisis, aunque se apunta a aceptar ciertos problemas psíquicos eternos que permiten pensar en el arquetipismo junguiano, si bien no desarrollado.

El XVII es un siglo de frustración y parálisis, en que hace crisis el proyecto imperial de los Austrias y la sociedad española ve decaer los prestigios movilizadores del siglo anterior. El teatro, que prácticamente no tenía vigencia antes de esta centuria y será objeto de estímulos alternados con persecuciones, da a los españoles de distintas clases —separados en palacios y posadas o conjuntados en los corrales— una ideología «conservadora y conformista que permite achacar a la Divina Providencia y a la condición humana en general la causa de su miseria y del fracaso histórico de su nación» (p. 12).

El repaso de tan farragoso material, el estudio de fuentes y modelos, los laberintos de la biografía, pueden llevarnos al desierto de la erudición que se forma con polvo de archivos. No es el caso de Aubrun, que, informado y sólido, selecciona datos y remite a consultas haciendo de su libro una lectura narrativa y divertida, sobre todo cuando reconstruye la vida teatral española del siglo XVII, la composición de su público, los pormenores materiales de los teatros y las funciones, la extracción de los cómicos, los fastos de la dramaturgia cortesana, la piedad barroca y populista unida a la arbitrariedad poética de los autos sacramentales.

En lo estrictmente técnico, Aubrun se ocupa de la estructura interna de la comedia, de sus géneros, de su procedencia, del metro

usado por los autores, de la organización en la intriga, la temática, los asuntos (distinguiendo asunto y tema en tanto el primero y dominante es abstracto y el segundo es concreto y dramático). En lo sociológico, Aubrun se ocupa del espacio social variopinto que produce los escritores de teatro y el marginal, aunque eventualmente expectable, que les toca a los actores, dentro de una sociedad fuertemente estratificada y sin posibilidades mayores de movilidad y sí amplias capas marginales. Ello hace del teatro la expresión literaria dominante del siglo XVII junto con la novela de pícaros, y no parece un par azaroso.

Hay también semblanzas de los autores principales y secundarios y remisión a la pertinente bibliografía, para quienes pretendan especializar la información. No estamos ante un texto enciclopédico, sino ante un panorama informado y razonado en cuanto a sus fuentes. El libro es útil para el estudiante y el estudioso. Para el primero sirve información y para el segundo criterios. El lector profano puede internarse en él como en una narración evocativa que se permite incursionar en la amenidad de la historia como cuento de la Historia.—*B. M.*

JUAN JOSE SAER: *El limonero real.* Prólogo de Mirta Stern, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, 227 pp.

En su serie Capítulo, que pone al alcance de cualquier adquirente un panorama bastante completo de la literatura argentina moderna, aparte de los clásicos ineludibles, se reedita esta novela de Saer, aparecida en 1974. El autor, santafesino de origen (1937) y residente en Francia desde 1968, incursionó en el cuento y la poesía, mereciendo representar la novelística de los setenta en esta colección que soslaya, sin embargo, títulos como *El apartado,* de Rodolfo Rabanal; *La boca de la ballena,* de Héctor Lastra; *Las tumbas,* de Enrique Medina; *La ciudad de los sueños,* de Juan José Hernández, y *Polvo y espanto,* de Abelardo Arias.

Saer parte de actitudes realistas, como el primado de la observación y el constante flujo mimético de objetos y detalles que dan cuenta de una jornada de fin de año en un medio semirrural de la provincia de Santa Fe, con la presencia constante del río cercano.

El autor va luego hacia el ensayo de otros procedimientos, llevando el relato hacia la exhaustiva morosidad hiperrealista, pasando por el cultivo de tiempos muertos sistemáticos a la Faulkner y por algún vestigio de jitanjáfora joyceana. El resultado es un texto donde

prima lo procesal sobre la invención y que redunda en una actitud epigónica respecto a los modelos narrativos en boga, notoriamente el objetivismo y la llamada «escuela de la mirada» (¿es que el lenguaje mira algo?).

En su prólogo, Stern hace mérito de consideraciones similares a las anteriores, además de explicar cómo el texto —al igual que todos los textos del mundo— es la explicitación de los procedimientos conforme a los cuales se da.

En relación con la narrativa de su tiempo (Saer empieza a publicar precozmente, a mediados de los cincuenta) es interesante confrontar la actitud con el método, resultando que el punto de partida genéricamente realista de aquellos años (poniendo el acento en lo sociopolítico, que poco interesa a Saer) deriva hacia el objetivismo de Antonio di Benedetto y hacia este neorrealismo de escuela que ejemplifica Saer.—*B. M.*

BERNARDO KORDON: *Relatos porteños*, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982, 409 pp.

La reciente aparición, en Argentina, de varias antologías y colecciones de relatos de Bernardo Kordon (Buenos Aires, 1915) acredita que, finalmente, el público se entera de quién es uno de sus más altos narradores. En España, no obstante, todavía se le desconoce, en tanto otros nombres de su generación han sido favorecidos por la política o el azar editorial (Cortázar, Bioy Casares, Sábato, Roger Pla).

Desde *La vuelta de Rocha* (1936) hasta *Adiós, pampa mía* (1979) hay perspectiva bastante como para admitir la obra kordoniana y observar, al menos, su indiferencia ante las modas y su coherencia interna, que permiten acreditarlo como un clásico.

Kordon es un realista en el sentido más sutil de la palabra, pues su mundo es el de unos seres que son lo que son a partir de lo que está fuera de ellos, o sea de lo que es, para ellos, real. Esta realidad no es la «que está ahí afuera» del escritor y que éste refleja por medio de un lenguaje pasivo y sumiso, de un oído atento y servil, de un juego de espejos convenientemente orientado. Esta realidad es el mundo de relaciones sociales que se impone al sujeto, sus sueños y pesadillas, las palabras de los otros, las palabras de ese otro privilegiado que es el escritor y sin cuyo lenguaje no existirían. Pero ese mundo, esas relaciones, esas palabras también se

imponen al narrador como una necesidad, de la cual es el demiurgo, el exorcista, el componedor, a veces el mero vehículo.

La literatura de Kordon es social y no porque él delibere que debe escribir un tratado narrativo sobre la lucha de clases, sino porque ciertas constantes de las mentalidades argentinas de estos años son registradas, con astucia y modestia, en sus fábulas.

Tan imperiosa es la escritura que Kordon confiesa: «Creo que el sueño y no la palabra es el origen de la literatura». El sueño, donde la posibilidad de moverse y de intervenir voluntariamente ante las imágenes es casi nula. Y si de arte poética se trata, vaya esta confesión: «El cuento obliga a quitar palabras en vez de acumularlas, como suele suceder con las novelas y otras redundancias». Kordon compara al cuentista con el poeta, en tanto en ambos lo definitivo es la economía textual, la valeryana precisión que impide quitar ni agregar nada a lo escrito.

Todo esto carecería de importancia si Kordon no cumpliera con su programa, aunque, en rigor, se trata del fenómeno inverso: el programa de Kordon es su obra y la breve formulación teórica deviene de la experiencia cumplida.

Esta selección muestra los distintos perfiles kordonianos. Incluye el inevitable *Expedición al Oeste,* que es uno de los mejores cuentos argentinos, si en el nivel óptimo alineamos *El matadero,* de Echeverría; *El Evangelio según San Marcos,* de Borges; *El perseguidor,* de Cortázar; *Irlandeses detrás de un gato,* de Walsh; *Regreso,* de Tizón; *Las hienas,* de Enrique Medina; *El sucesor,* de Juan José Hernández; *En memoria de Paulina,* de Bioy Casares, y *El salón dorado,* de Mujica Láinez, junto a los que el lector quiera añadir.

Domingo en el río no desluce ante el mejor Pavese. La realidad de ciertas pesadillas incorpora *La última huelga de basureros, Los gemelos* e *Infancia.* El folklore kordoniano del mundo lumpen, el paisaje de las casas de pensión baratas, las estaciones de ferrocarril y los puentes que sirven de habitáculo a los vagabundos, brilla en *Adios, pampa mía; El cazador de viudas, Agente W3, Tripulante de Buenos Aires* y *El hastío.*

Hay una Argentina kordoniana, de fluctuante clase media, cuya intimidad angustiosa se ve en *Rosas y bombones para el amor* y *La desconocida,* clase media que se vincula con el mundo marginal por lo oscuro de sus orígenes y su destino, su frontera móvil con el lumpen que es su tentación, su fobia, su peligro y su opositor dialéctico. Clase media que declama las grandezas de la clase alta y vive sumergida en la picaresca, que habita sus grandes ciudades como selvas donde la vida es la cacería de ínfimos espacios, que recuerda haber pataleado

en el fango y que, cuando le toca transgredir, lo hace con la mezquindad y la vergüenza del pequeño burgués que fue o será. El ladronzuelo quiere llegar a comerciante, la puta a señora, el espía a gobernante, el estafador a filántropo y en cada comerciante, señora, gobernante o filántropo hay un proyecto de ladronzuelo, puta, espía o estafador.

El encanto de la narrativa kordoniana viene de dos fuentes principales: la primera es tradicional, aunque nunca ingenua, y es la tensión que nace de todo relato oral, el que cuenta la madre a los niños o el conversador de las tabernas, los viajes en tren o los cafés; la segunda es literaria, y consiste en una astuta y afinada técnica de supresión: supresión de datos observados, de modo que lo visto sirva al texto y no que el texto sea su atolondrado reflejo; supresión de palabras en el diálogo, cuya parquedad incisiva recuerda a Baroja y al mejor Hemingway.

Kordon ha rehuido las instituciones y éstas le han contestado, rehuyéndolo. Pero habría que hacer con su obra algo institucional y lo primero de ello sería publicar, en edición crítica, con, al menos, una exhaustiva cronología, su obra completa de cuentista, tal vez la más sólida de la literatura argentina en este medio siglo.—*B. M.*

BEATRIZ GUIDO: *La caída*. Prólogo de Renata Rocco-Cuzzi e Isabel Stratta, Centro Editor, Buenos Aires, 1981, 129 pp.

En 1955 había en Buenos Aires una ciudad cultural de la esperanza, fundada por las promesas neoliberales del golpe de Estado que había derrocado a Perón. Los liberales argentinos consideraban el peronismo como una pesadilla y la pesadilla como un fenómeno inexplicable, tal como los fisiólogos del siglo XIX. La respuesta cultural de la sociedad argentina fue más anecdótica que real y todos hacían abstracción de que la restauración de las libertades públicas venía por obra del Ejército.

Hoy son folklore y nostalgia un tanto *camp* los pormenores de aquellos años: la universidad de José Luis Romero y Risieri Frondizi tal vez sea lo único sólido del posperonismo, iluminado de desarrollismo y entenebrecido de involución militarista en marzo de 1962. El resto del panorama queda librado a los vaivenes de cada memoria individual: Astor Piazzolla y el octeto Buenos Aires, los cuadros de Alfredo Hlito, los filmes de Leopoldo Torre Nilsson (¿cuál de ellos soportaría hoy una visión sostenida?), los versos de una adolescente llamada Alejandra Pizarnik, la música de Juan Carlos Paz, los conciertos del mono Villegas, el IAM de Marcelo Lavalle, por el cual nos enterábamos de

que existían Tennesse Williams, Sartre, Camus y Ugo Betti. Estaban también las novelas de Beatriz Guido, a partir de *La casa del ángel* en 1954, escaso ejemplo de *best-seller* en medio de un público que rehuía a los autores argentinos en general.

En *La caída* está todo el folklore de la Guido: la adolescente que tiene una imagen paterna inaceptable y a la que, por lo mismo, atraen los hombres maduros; las familias venidas a menos que no saben vivir sino de recuerdos desportillados como sus casas y sus vajillas; los mucamos fieles que siguen a los señores en las duras y las maduras, con tal de ser tratados con favoritismo; los niños terribles que están mejor en los cuentos de Silvina Ocampo; la frigidez sexual de las adolescentes que ven el desfloramiento como una violación y prefieren regresar al jardín austero de la infancia; fantasmas caseros y supersticiones litúrgicas que no llegan a inquietudes religiosas.

En clave de disparate, la historia de *La caída* sería eficaz como una fábula afiebrada de la citada Ocampo o de Mujica Láinez. El empecinamiento realista la desluce, pues plantea problemas de verosimilitud lógica. ¿Cómo dejan las tías beatas a la niña sola en la gran ciudad? ¿Qué inquietudes filosóficas tiene la estudiante de filosofía? ¿Cómo renuncia fácilmente a las comodidades de una infancia regalona en una pensión familiar insana y alocada? ¿Esa madre enfermiza por qué no recibe visitas, ni siquiera la del médico? ¿Ese tío de los niños perversos, por qué no vive con ellos si es que le preocupan como si fueran hijos? ¿Cómo defiende sus cosas abandonadas en el destartalado departamento, si está tan apegado a ellas? ¿Qué ideas políticas tiene el militante político, que no las sabemos?

Sidney Bechet tocaba *Petite fleur* en París. Nasser inventaba el Tercer Mundo. No existía Fidel Castro. Eramos adolescentes y teníamos escasos pruritos de verosimilitud.—*BLAS MATAMORO (San Vicente Ferrer, 34, 4.° izquierda, MADRID 10).*