Sección bibliográfica

JOSE HIERRO: *Antología.* Selección y prólogo de Aurora de Albornoz, Visor, Madrid, 1980.

Cuando en 1980 se editaba esta *Antología,* era posiblemente la primera vez que a este gran poeta se acercaban no pocos jóvenes escritores y lectores, cuya edad era muy corta en las fechas—1964, hace ya diecisiete años—en que José Hierro, con el *Libro de las alucinaciones,* decidía dar por terminada—hasta ahora—la publicación de nuevos libros de poemas. Como si de repente el tiempo no hubiera transcurrido, la poesía de José Hierro ha tomado últimamente una gran fuerza y su nombre ha merecido de forma oficial dos importantes galardones por el conjunto de su obra: el Premio Pablo Iglesias y el Premio Príncipe de Asturias. Nunca es tarde para el reconocimiento si la dicha es buena. Y en este caso lo es porque se trata de uno de los más importantes poetas españoles aparecidos desde la guerra civil. Esta *Antología* viene a llenar un enorme vacío, si no de recuerdo de su persona y de su trascendencia, por todos reconocida, al menos, de su lectura, en gran manera esperada.

Antes de entrar en los diferentes sentidos de esta muestra, diré algo del trabajo selectivo de Aurora de Albornoz. La *Antología* recoge acertadamente los poemas—que son la mayoría—más acordes con las actuales corrientes, eliminando, en cambio, aquellos otros—que son los menos—más cercanos a la poesía de corte social, que hoy serían menos aceptados. José Hierro, digámoslo ya, fue un poeta en solitario ajeno a grupos o tendencias vigentes en los años de su mayor dedicación. Tengamos en cuenta que entonces lo que se valoraba como poesía de primera fila era la llamada «poesía social» de la mano de Otero, Crémer, Nora, Celaya, etc. Y he aquí que algunos escritores (Bousoño, Valverde y, sobre todo, Hierro) desvían sus objetivos hacia una poesía más intimista y reflexiva, que no pretende una denuncia del entorno social y no tiene como protagonista la colectividad, sino que orienta su mirada hacia la

introspección y la subjetivación del mundo exterior. No fue vano el intento: el arranque de Hierro repercutirá tremendamente en el grupo poético siguiente, más o menos opuesto a los poetas sociales, la generación de los años cincuenta, y tal vez fuera imposible entender cómo surge, por ejemplo, la obra de Valente si olvidamos la inmediata anterior de Hierro.

Siete libros (número mágico) ha publicado el autor: *Tierra sin nosotros* (1947); *Alegría* (1947); *Con las piedras, con el viento* (1950); *Quinta del 42* (1953); *Estatuas yacentes* (1955); *Cuánto sé de mí* (1957), y *Libro de las alucinaciones* (1964). Vistos en su totalidad, bien puede decirse que conforman una obra compacta que mantiene, salvo ligeras variantes expresivas, constantes inequívocamente permanentes. Si el propio Hierro ve cada libro de poemas como un todo orgánico y no como una colección de poemas, su concepción puede aplicarse en rigor al conjunto de los poemarios.

El poeta está presente constantemente en los poemas. La comunicación es directa, no hay rodeos ni alejamientos del lector mediante estructuras épicas. El poeta habla continuamente de sí mismo y de sus referencias íntimas. Carece de pudor para desnudar su espíritu: «¡qué más da!», diría Hierro. En el *Libro de las alucinaciones,* contemplando la realidad y su propia obra desde la atalaya de la madurez y desde sus personales sensaciones, parece disculparse ante el lector:

Dicen: «Este señor
habla tan sólo de sí mismo.
Pasa —dicen— cegado,
sin ver lo que sucede alrededor.
Va por por el mundo como un barco viejo...»

Ni en los momentos más narrativos de su obra cede el puesto a la tercera persona. Habría que corregirle, sin embargo: ni pasa cegado, ni deja de ver lo que sucede alrededor. El mundo objetivo—el mar, la naturaleza, el arte, la música, etc., la vida misma, en definitiva—es consustancial con su poesía y con su espíritu receptivo.

Hierro es un poeta vitalista. Su obsesión por la vida en sus diferentes manifestaciones se acerca al límite del tormento. Toda la obra supone una alucinada búsqueda, un incesante acercamiento a la naturaleza y una progresiva voluntad de atrapar la realidad para dominarla y poseerla por las palabras. Como contrapartida, la presencia del dolor y la muerte; la explicación es obvia: cuanto más se ama y se desea la vida, cuanto mayor es la alegría de vivir, más intensa es la presencia de la muerte, el temor a perder el don de la vida, y mayor será el dolor («Llegué por el dolor a la alegría»). Por ello esa terrible paradoja, ese engranaje insis-

tente de la vida y la muerte pendiente en el pensamiento. Todos los poemarios, sin excepción, expresan con mayor o menor contención este sentimiento. Por ejemplo, *Tierra sin nosotros:*

Saber que vivo, que palpito,
que me enloquezco en la carrera,
que ando mares y anchos ríos...
... ...
Sentir en mí todos los soles,
todos los gozos y las penas,
todos los vientos que se mueven...

El optimismo del primer libro prosigue en el segundo, *Alegría,* si bien ya emerge a su lado el dolor y la muerte, aunque tomados en ocasiones como algo positivo que hace amar la vida: «Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría / no podrá morir nunca. Yo lo veo muy claro en mi noche completa. / Me costó muchos siglos de muerte poder comprenderlo...». La alegría es una consecuencia de la vida, es decir, basta estar vivos para ser alegres. Dicho con otras palabras: cuando se ha reflexionado sobre la muerte, sobre la pérdida de la vida, es inevitable amarla, sentir muy dentro la alegría de poseerla. Es necesario ser consciente de que la vida es morir, saber «que somos la suma / de instantes sucesivos. / Ceñimos rosas fúnebres», para afirmarnos más en ella. La filosofía de José Hierro va aún más lejos:

Todas los cosas que son son hermosas
aunque sepamos de fijo que acaban y mueren un día,
que pasan rozando las vidas y nunca retornan.

Las influencias de la poesía clásica española son evidentes. Muchos de los pensamientos del siglo XV, recogidos e intensificados por el Barroco en el XVII, están aquí presentes. La estructura contrastiva y paradójica, la complementación, que no lucha, de elementos contrapuestos y contrarios, la asume José Hierro intensamente. La poesía de Lope o Quevedo y la prosa de Gracián, por ejemplo, son claros precedentes, así como lo que de barroco y paradójico existe en geniales poetas como Rubén, Machado y Juan Ramón. De éste parece haber recogido el contraste que se produce cuando la persona del poeta se desdobla para expresar la ambivalencia del ser humano, las fuerzas divergentes de la personalidad:

Hay un hombre que mira el tiempo
mientras otro la eternidad.
Uno la vida, otro la muerte,
uno la guerra, otro la paz.
Miramos, sentimos y somos
algo que en nosotros no está.

Con las piedras, con el viento, el siguiente poemario, recurre al amor como salvación. Sin el amor nada existe. Aunque no lo parezca, seguimos en el mismo ámbito: la vida, la naturaleza, el universo («El amor y las almas, juntos, / fueron creando el Universo. / Las almas fueron su metal. / El amor, su mágico fuego»). Como Juan Ramón, Hierro no oculta la máxima razón de la vida, su más extrema proyección: la eternidad. No es raro en su poesía el afán de trascendencia y de eternidad, no necesariamente con la recurrencia del sentido religioso. El amor a la vida, a la belleza; la vida misma, la belleza misma, significan eternidad y trascendencia.

Con los años, un visible pesimismo rodea los versos de José Hierro. La reflexión de la muerte y la vida, la expresión de su paradoja, presenta tonos más crudos en su libro quizá más conocido, *Quinta del 42.* El contraste es más intenso porque está más asimilado ya desde sus poemas-prólogo: «acaso / nunca jamás pensaste cómo la muerte ronda / ni cómo vida y muerte—agua y fuego—hermanadas / van socavando nuestra roca... olvidas / que vida y muerte son tu obra». A estos sentimientos se añaden los de la soledad y el silencio. *Quinta del 42* representa, por otra parte, un cambio en algunos poemas con relación a la obra anterior y prepara la evolución posterior. Si bien la temática apuntada persiste hasta el final, Hierro comienza una serie de poemas más objetivos, e incluso más narrativos, aunque de resultados intimistas. Es un movimiento de ida y vuelta, en el que se subjetiviza el mundo objetivo: el YO del poeta sigue presente y abarcando toda la realidad. En este sentido pueden verse los poemas *Segovia, Plaza sola, Acordes a T. L. de Victoria, Homenaje a Palestrina,* etc.

A partir de aquí existen dos vertientes en la poesía de Hierro. Por un lado, se intensifican las constantes comentadas. Así, en *Cuanto sé de mí,* dice: «En principio fue el dolor. (Nace el cantar / del vivir.) Y el dolor vivo / es vivir. Pero pregunto / por qué habrá sido preciso / el dolor para cantar, / el morir para estar vivo». Pero por otro, aparece un cambio expresivo: Hierro se fija más en lo cotidiano y emplea palabras más cotidianas, se acerca más a las cosas sensibles y quiere abarcarlas, tomar posesión de ellas. Un carácter más narrativo impregna determinados poemas, como los dedicados a Beethoven y a Haendel.

El *Libro de las alucinaciones* penetra en formas más distanciadas para el lector, pero penetrables cuando se han conocido las obras anteriores. No están ausentes las metáforas y las imágenes visionarias. Mirado desde su otra vertiente, habría que concluir que este poemario es el final de un proceso, la intensificación máxima de sentimientos ya formulados. La vejez se convierte en materia poética, al tiempo que se reflexiona sobre la juventud y se combinan el intimismo y la poesía narrativa. No

cabe duda que se trata de uno de sus libros más logrados: se ha avanzado en complejidad y en riqueza comunicativa. El final es una angustiosa despedida: «... y no tengo proyectos / para mañana, ni siquiera creo / que exista ese mañana (la esperanza). / Ando por el presente / y no vivo el presente / (la plenitud en el dolor y la alegría)».

Lírico e intimista, dialéctico y humano, José Hierro ha sido visto, y con razón, como una anticipación de caminos poéticos que están hoy en marcha. Esta *Antología* es casi su piedra de toque.—*SANTOS ALONSO (Santa Hortensia, 18, 6.º A. MADRID-2).*

TEODORO LLANOS ALVAREZ: *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen. Evolución* (Tesis doctoral). Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1980.

Aunque publicada en 1980, la tesis doctoral de Teodoro Llanos fue defendida en la Facultad de Filología de la Complutense en 1974, obteniendo la calificación de sobresaliente *cum laude*. En su trabajo, Llanos efectúa un largo y minucioso análisis, a veces prolijo y árido, pero siempre interesante para el objeto que se propone, del camino seguido por Ramón Gómez de la Serna, desde sus primeros escritos (1905) hasta la madurez de su propio «ismo» literario: el ramonismo, base y fundamento de su creación y producción greguerística.

El estudio consta de dos partes fundamentales: 1) la evolución de materia y forma en los escritos de Ramón, desde los primeros artículos hasta aquellos trabajos en que se advierte la inminente aparición de la greguería; y 2) la evolución de ésta, desde las primeras muestras hasta las escritas en 1963, año en que muere el autor.

En los escritos primerizos de Ramón, que comprenden los artículos publicados en *La Región Extremeña* y los recogidos en *Entrando en fuego* (1905), además de los cuentos que, como apéndice, van al final del libro *Morbideces,* ya se observa que el verdadero protagonista de sus creaciones es la realidad humana, aunque constreñida por la lección moral. El realismo—prosigue Llanos—sólo aparece en la pintura de algún aspecto físico y en el planteamiento de algunas situaciones, por lo que las doctrinas socializantes y críticas apenas superan el tópico. No obstante, en el verano de 1907 ya se apunta una cierta rebeldía frente al sistema de ideas preconcebidas, que irá acentuándose hasta las primeras «greguerías» (1912).

Sin duda alguna, lo más meritorio de esta primera obra sea el ha-

llazgo «del valor de la palabra, su carga emocional y su capacidad de resonancia en esferas diversas, es decir, su valor circunstancial, independiente de su significado etimológico», palabra que, «depurada, se incorporará a la greguería como uno de sus elementos más firmes y duraderos».

En *Morbideces* (1908), obra clave para entender su evolución, Ramón traslada a la vida su primario interés por el hombre. La vida, objeto de su tarea literaria, se identifica con el propio impulso biológico de vivir, llegando a establecer dos condiciones necesarias para reconocer la vida verdadera: que sea «concreta» y que sea «cuotidiana». Se habla también del hecho y la teoría de «morbideces» y «nostalgias», refiriéndose ya a «lo personal» y «lo actual» como coordenadas únicas de la realidad y de la vida, categorizando «lo personal» en «lo subjetivo» y «lo actual» en «lo de cada minuto».

En esa trayectoria hacia el ramonismo y la greguería, *El concepto de la nueva literatura* (1909) y *Mis siete palabras* (1910) son dos ensayos extraordinariamente significativos, pues en ellos Ramón fundamenta el proceso de eliminación de los aspectos teóricos en el acceso a las cosas, rechazando la abstracción, el sentido «común», «lo usual» y «la costumbre», con lo que se opone a las fórmulas tradicionales, al descripcionismo y al estilo gramatical y paralítico. Así, «lo personal» y «lo actual» se establecen como condición necesaria de la realidad, entendiendo por vida sólo la concreta y cotidiana. De aquí que lo arbitrario, el informalismo, el estilo desnudo y expresivo, la creación de una sensación biológica como finalidad de la creación literaria, sea condición ineludible de una literatura humana y consecuente, en la que el valor de la mirada es fundamental.

En *El libro mudo* (1910) y *Palabras en la rueca* (1911) puede advertirse todo el sistema del ramonismo, pues ya en ellos se dan en simultánea correlación, espontáneamente, la realidad y la vida, el pensamiento y la expresión literaria, claves necesarias para entender la obra posterior y, concretamente, la greguería.

En sus conclusiones provisionales, Llanos aclara: «Procediendo de manera casi filosófica, a partir de la 'homogeneidad del ser', Ramón se esfuerza en hacer que las consecuencias de sus intuiciones fundamentales constituyan sistema: así, las cosas son vaciadas de su significación y convenciones usuales y reducidas a meras formas ramonistas, y el hombre pasa a ser un 'buen ser planetario', sin que haya por medio ninguna interpretación trascendental del mismo; y en ese 'buen ser planetario' el instante y la sensación son coordenadas en que las cosas y él se encuentran en un cierto sensualizarse en el que, fundamentalmente, todos consisten. En esta condición del hombre, su autenticidad

se identifica con lo arbitrario (o vida al margen de cualquier norma establecida), vinculado—en el plano del pensamiento—al absurdo (o pensamiento fuera del sentido común 'lógico').»

Así pues, la indefinición de los seres humanos y las cosas, y la «condición expansiva» de todos, hacen que queden suprimidos los límites entre ellos, y, por el absurdo, Ramón se permita predicar de personas o cosas aspectos o valores que no les son propios. Se ve, por tanto, cómo Ramón va introduciendo nociones fundamentales acerca de la realidad, la vida y el pensamiento.

En *Palabra en la rueca* tenemos ya una teoría de la expresión ramonista: «La palabra—dice Ramón—no es una cosa convencional y metafísica; la palabra es lo que se huele, lo que se toca, lo que se ve y lo que se oye, y en esto mismo además es lo que en todo ello hay de providencial, de remontado y de secreto, y que es lo que la tornasola, la novela y la complica.»

En esta teoría de la palabra se aprecia claramente un rechazo de la palabra tradicional: en la concepción ramonista se la considera como una cosa (según sensación y actualidad) capaz de absurdizarse (por sus «uniones libres y gitanas»). Por ello—hace constar Llanos—, la realización del ramonismo en literatura presenta la narración de una realidad absurdizada («Las rosas rojas», «Los dos espejos»), la personificación de la mirada («El nuevo amor»), la incorporación de unos personajes de moral arbitraria («La corona de hierro»), el drama de la autenticidad («La Utopía»), y el uso de la palabra para dar cuenta de «esa sensación sin dibujo... que vive flotante... dentro de la mirada» («El misterio de la encarnación»).

Finalmente, en *Tristán* (1912), breve ideario del primer ramonismo, se logra la síntesis de sensación y palabra, que había de llevar al alumbramiento casi inmediato de las primeras greguerías («¡Oh, las manos en su gesto esclavo, resignado y reptil!»). Aquí ya Ramón presenta «su interés declarado por las cosas individualizadas, su fe en la función de la mirada, la defensa del absurdo y del humorismo, el empleo de un lenguaje de frases breves, etc.»

Una vez encontrada la greguería, durante más de medio siglo, Ramón se dedica a crear especímenes en este género propio, produciendo desde 1912 hasta principios de 1963 cerca de un centenar y medio de obras mayores e innumerables artículos y greguerías. La greguería no es una forma literaria más del ramonismo, sino que es la forma literaria en estado puro.

En la segunda parte de su tesis, Llanos registra y analiza las primeras greguerías y estudia la evolución habida en el vasto conjunto greguerístico, utilizando un procedimiento análogo al empleado en la pri-

mera parte, con el mismo sistema de referencias: realidad, pensamiento y lenguaje. De este modo averigua la disposición de la realidad en la greguería y examina los esquemas de pensamiento y las fórmulas de los mismos, observando la intención ramoniana de depurarlos cada vez más. Tales modificaciones de esquemas y fórmulas se corresponden con los cambios de aquello que Ramón entendía por greguería. Por lo tanto, haciendo la historia de estas modificaciones, Llanos descubre la evolución del concepto ramoniano de aquélla.

El método de análisis que Llanos emplea en su investigación es sumamente interesante y acorde con las nuevas técnicas de crítica literaria. De toda la producción greguerística de Ramón, selecciona un *corpus* de 250, que agrupa no por décadas o grupos distintos dentro de cada década, sino en conjuntos homogéneos de los decenios sucesivos. Y así va estudiando lo que llama greguerías mal formadas, entendiendo por tales las aparecidas en libro una sola vez y para las que el autor no acertó a encontrar fórmula greguerística; las reelaboradas efímeras, que son las que, tras varias redacciones, desaparecen finalmente, demostrando con ello un cambio en la sensibilidad o en la formulación greguerística que las hacían caducas; las reunidas como perfectas efímeras son reveladoras también de esta misma sensibilidad de cambio, al contrario de las reelaboradas permanentes que, tras varias reelaboraciones, alcanzan en cierto momento la madurez de su fórmula, en la que habían de permanecer hasta 1960-62; y, finalmente, las denominadas perfectas permanentes, que Llanos define como greguerías de fórmula feliz, sin cambios desde su primera aparición en libro hasta la última edición preparada por el escritor.

Al estudio de cada uno de los cinco grupos homogéneos antes consignados, Teodoro Llanos aplica un sistema formado por:

— La disposición de la realidad, en tanto en cuanto ésta se encuentre simplemente anotada, sentida, en trance de absurdización o absurdizada.

— Esquema organizado, según los casos, por ilación, analogía, identidad o personificación.

— Y otros elementos, como son la perspectiva, fórmula, extensión, forma, criterios de aparición, de caducidad y de permanencia, proceso de reelaboración, y, por último, el enunciado, entendido como cierta estructura que algunos aspectos de la greguería pasan a tener en la misma. Se evidencia que un buen enunciado no se da en las efímeras, y en las otras, sólo a partir de unas condiciones mínimas, como pueden ser la perspectiva simple, la extensión breve y la forma perfecta, que, a veces, sólo es suficiente.

Mediante la aplicación del método de análisis brevemente anotado, Teodoro Llanos pone al descubierto el mundo oculto y la dinámica interna de la greguería, que, a modo de organismo vivo, va evolucionando, a pesar de ocasionales y leves retrocesos, hasta un prototipo que logra fijar con gran precisión y claridad, descubriendo, al mismo tiempo, dos grandes épocas en la evolución de la greguería, que hace corresponder con dos disposiciones de signo contrario ante los elementos de la misma.

En la primera época (1912-1936) encuentra, a partir de una gran libertad inicial, que el autor intenta una depuración de las disposiciones de la realidad, con una marcada preferencia por la realidad absurdizada; y, probablemente, intenta también conseguir la unicidad o estilización de otros aspectos, como pueden ser la perspectiva, el esquema, la fórmula, la extensión, la forma o el enunciado.

En la segunda época (1940-1962), y debido a la independencia que ofrece el esquema-fórmula (:), Ramón se lanza a explorar nuevas opciones greguerísticas, con una gran variedad de disposiciones de la realidad.

Indudablemente, Teodoro Llanos ha realizado un encomiable esfuerzo, y un trabajo serio, científico por su método y sus resultados, cuya aportación estimamos muy valiosa, pues viene a cubrir un hueco importante en el estudio de la más extraordinaria creación de Ramón Gómez de la Serna: la greguería.—*FRANCISCO FUENTES FLORIDO (Camarena, 153, 9.º, A. MADRID-24).*

LOS CUENTOS (COMPLETOS) DE JUAN GARCIA HORTELANO

Esta edición [1] de los Cuentos Completos del escritor Juan García Hortelano incluye *Gente de Madrid* en versión íntegra, es decir, tal y como debió aparecer y no quiso la censura, *Apólogos y Milesios,* y quince relatos bajo el nombre de *Cuentos contados.* Del primer título—el que en su día se encargaron de podarnos—existía la edición de Seix Barral (1967); el segundo apareció en Editorial Lumen (1975), y *Cuentos contados* es una agrupación de dos piezas inéditas y trece que aparecieron en revistas españolas o extranjeras.

Desde 1959 y 1961, cuando García Hortelano consiguiera el Biblioteca Breve y el Formentor, su literatura llega a un ámbito distinto.

[1] JUAN GARCÍA HORTELANO: *Cuentos completos,* Alianza Editorial, Madrid.

La aparición de *El gran momento de Mary Tribune,* tras un largo período de silencio, si bien nos muestra un entorno social similar al de sus obras anteriores, también nos demuestra la madurez de un escritor que, pese a haber sido promocionado de modo que su proyección le convirtiera en representante de la novela española del momento, sobre todo en Francia, fue maltratado por la crítica, debido, entre otras cosas, a la aparición de un libro inolvidable, *Tiempo de silencio,* y sobre todo por el fenómeno editorial del *boom,* que iba a demostrarnos cómo ciertas tendencias expresivas caminan irremediablemente hacia su agotamiento.

Es curioso comprobar, pasados estos fenómenos ajenos de por sí a la literatura, cómo el «realismo sociológico», la «novela social» y otros encasillamientos poco certeros, como el de «generación de la berza», movieron durante largo tiempo a un apasionamiento desmedido.

A finales de la década de los sesenta, en los diarios y revistas se entonaba un réquiem general por la narrativa española. De ello se culpaba a la censura, a la univocidad de un cauce oficial, a la falta de medios. También, a la parcialidad del realismo visto «desde dentro», a posturas espirituales extremas, e incluso a la falta de otro *boom* que, entresacando las obras de diez o doce autores de posguerra, semejaría que (de repente) entrábamos de nuevo en la era del genio. Las polémicas y la irritación incluso hizo creer a algunos que, debido a los ladridos, se cabalgaba. El Club Pueblo, el diario *Informaciones,* la revista *Cuadernos para el Diálogo,* participaron de lleno en la polvareda.

Y, después, el silencio.

El volumen de cuentos de García Hortelano nos obliga a recapacitar sobre el tema. No éramos tan buenos como algunos decían; tampoco tan estúpidos como otros quisieron creer. Si hacemos balance, hay buenas obras y buenos escritores, aunque a veces no sean éstos o aquéllas las más cacareadas en el momento de su aparición. Es cierto que el subjetivismo es el ingrediente común en casi la totalidad, pero también lo es que el fracaso—no tan apocalíptico—de nuestra literatura se debió en gran parte a que en Europa—y sobre todo en Francia—había pasado «la moda» de nuestra novela social, para dar paso a los auténticos *best-seller* de Latinoamérica. Comenzaba la «ida y vuelta» de nuestro idioma, hecho que no puede calificarse de estéril.

Como quiera que en la recopilación que nos ocupa se nos muestran todos los cuentos de Juan García Hortelano, podemos observar sin interrupciones la evolución del autor. Desde los relatos de *Gente de Madrid* hasta *Cuentos contados* ha transcurrido tiempo bastante para ello.

Si en *Las horcas caudinas* o en *Riánsares y el fascista* el tema de nuestra guerra civil, pese al «desmedido subjetivismo» del que tantas veces se acusó a García Hortelano, está presente página a página, también lo es que el carácter de los personajes, aun con sus pinceladas oscuras, contiene elementos poéticos suficientes como para no invalidarlos de un plumazo.

En el cuento *Los archivos secretos,* fechado en 1978, que cierra el volumen, mediante la trama decididamente fantástica, el autor nos lleva a un desenlace lleno de irónicas reflexiones; la programadora elabora la bibliografía de un tal Juan García Hortelano que nacerá en Andorra en 2028 y escribirá novelas.

«Y llegado el momento preciso, pero muy anterior a 2028, a un novelista sí llamado Juan, como fue programado que se llamarían todos los novelistas de esa generación, se le ocurre, sin más, un apólogo o fábula, y sin saber quién se lo inspira, ni de qué archivos procede la inspiración, convencido (si alguien se lo insinuase) de que nadie se lo ha inspirado, es decir, en estado de supina ignorancia, comienza a imaginar esa historia...»

En resumen: el libro, que logra sus funciones de comunicar y entretener, es además una muestra extensa de la literatura de Juan García Hortelano; lo que no es poco.—*JUAN QUINTANA (MIGUELAÑEZ. Provincia de Segovia).*

ESTEBAN PUJALS: *La poesía inglesa del siglo XX* (segunda edición, corregida y aumentada). Sociedad General Española de Librerías, Sociedad Anónima, Madrid, 1980, 344 págs.

Se puede, ciertamente, afirmar que la poesía, a diferencia del teatro y la narrativa, es un modo de comunicación donde el contacto entre artista y lector se hace más especulativo, más formal y, a veces, más conflictivo. No es lo que hoy día conocemos como arte de masas, aun a pesar de que el período histórico que comprende la segunda mitad del siglo XX se le ha dado a la poesía la posibilidad de explotar el empuje energético de las generaciones *beat, pop* y *underground,* que con la simbiosis entre música y lenguaje ha roto los rígidos moldes tradicionales buscando la manera de crear algo más significativo y de paliar el hambre espiritual de la humanidad.

Sin embargo, el poeta ha estado casi siempre más comprometido, más cerca del acontecimiento concreto, singular y colectivo, y la comu-

nicación poética ha sido en el transcurso del polémico siglo XX, más que en ninguna otra época de la historia de las artes, un mecanismo fiel de intercambio de vivencias y posiciones. Hemos de tener en cuenta que desde el momento en que la «galaxia Gutemberg» introduce sus medios y resortes de dominio en nuestra cultura occidental, la poesía pierde la inmediatez, espontaneidad y poder de agresión de la ejecución oral. La fabulación del mito y de la épica deja de ser una cuestión de elección individual para convertirse en una cuestión de manipulación social. Vemos, pues, en la primera parte de este estudio del profesor Esteban Pujals—hasta el capítulo XIII—, que sólo en el espíritu recóndito y animado del poeta, en su propia historia individual enfrentada, en su visión meditada y eufórica, podemos ir recogiendo paso a paso los ecos de una aventura macrocósmica: la aventura del hombre, que se presenta ciego, como el rey Lear, ante su destino irremediable, y tiene que adivinar, a fuerza de intuición y de experiencia, dónde está la verdad del sí o el no que diariamente damos a nuestra vida.

Son las razones y los principios por los que el profesor Pujals, al escribir esta concisa historia de los poetas ingleses del presente siglo, ha seguido con gran atención los vaivenes emocionales en cuanto al tono, éticos en cuanto a la actitud y expresivos en cuanto a la configuración del verso, que reflejan de modo singular los avatares históricos, sociales y espirituales de un brillante imperio decadente. Cómo la experiencia dramática de «lo inglés», unas veces desbordante de entusiasmo y otras retrayendo su energía de victoria, se ha reasumido, finalmente, en la certeza esencial del hombre y el mundo, el nacimiento y la muerte. El período queda cerrado por Dylan Thomas, y es el resumen porque «su poesía no se remansa en la limitada descripción del paisaje británico, tan querida de los georgianos; no refleja la depresión espiritual de la postguerra, y no se ilusiona con el advenimiento de un sistema político más o menos utópico ni proclama las excelencias de la máquina. Dylan Thomas en su poesía no se interesa nada más que por el hombre y el mundo; el hombre y ese momento luminoso entre el nacimiento y la muerte» (pág. 150).

Esta línea neorromántica, que «se aparta tanto de la poesía crítica, religiosa, de Eliot, como de la poesía política y social de los poetas del grupo de Oxford», tiene, sin embargo, su principal importancia en la reacción que provoca en los años cincuenta, donde el complejo mundo de ideales y lenguaje se congela en lo que podríamos llamar poesía académica, propia de un grupo al que generalmente se reconoce bajo el nombre de «The Movement». Lejos ha quedado Hardy, y esta separación espacial pudiera hacer pensar al lector en un distanciamiento

de signo más radical desde el punto de vista de la poesía. Quizá el perseguir un estricto orden cronológico conlleva cierta dificultad a la hora de asumir rápidamente y ver con claridad las redes de influencia entre los grandes maestros y los importantes grupos contemporáneos.

A partir del capítulo XIV hasta el final, con ser un análisis fino, sensible y objetivo de las nuevas generaciones de poetas, se aprecia en el crítico una actitud de reserva y prudencia que no acaba de compartir del todo—lo cual es legítimo—las aspiraciones sociales y poéticas de los movimientos *underground, pop,* etc. De la corriente *underground* dice que «quiere ser espontáneo y propulsor de resortes emotivos, y se propone más bien despertar la receptividad de la mente y el corazón hacia los problemas de la vida moderna, que a la creación de obras de arte acabadas y pulcras» (pág. 259), y añade, en un tono de preocupación y escepticismo, «que consideran más importante la exposición de su intimidad o la visión del mundo circundante, es decir, lo que se suele llamar mensaje, que el poema considerado como obra artística y portador implícito de dicho mensaje» (pág. 260). Y es que hemos de llegar a la conclusión de que la poesía no puede ser escrita sin una intensa convicción interior que busca una síntesis intelectual a través de la protesta, la ironía y el escepticismo. La dificultad de la poesía contemporánea no proviene de sus referencias eruditas o alusiones sofisticadas, tampoco de una intrincada sintaxis, sino de su permanente tentativa por desarraigarse de toda tradición y confiar en la visión improvisada. Temas como la ciudad, el amor, la religión, la soledad, etc., encuentran en las palabras que el poeta maneja un nivel suficiente de inarticulada emoción que proporciona un terreno válido para la vivencia poética.

Y estudiando esta serie de vivencias concluye el estudio del profesor Pujals, donde de una manera clara y amena, con un tono unas veces emocionado, otras más distante, nos habla de que la poesía es un modo de conocer y de hacer, así como una vía de expresión, «presentando, tanto los de estilo sosegado e intencionalmente gris, como los de estilo exaltado y brusco, una actitud realista, de reservada y relativa valoración de los bienes de esta vida» (pág. 336).—*RICARDO SOLA BUIL (Departamento de Lengua y Literatura Inglesa, Colegio Universitario SORIA).*

EN TORNO A LA TOLERANCIA DE PENSAMIENTO DE LA AVELLANEDA

Puerto Príncipe, a principios del siglo XIX, no es más que una ciudad provinciana situada en el interior de Cuba. Como no está unida al litoral por el ferrocarril, no recibe las benéficas corrientes culturales que vienen de afuera; por tanto, no es el lugar más indicado para el desarrollo intelectual de sus habitantes, ni mucho menos para el de las mujeres.

En este singular medio nace Gertrudis Gómez de Avellaneda y vive sus primeros veintidós años. Procede de una familia que pertenece al viejo solar camagüeyano, que le lega principios y limitaciones, y va a formarse dentro de una sociedad gazmoña y timorata; pero a pesar de este ambiente poco favorable, se va a desarrollar en la Avellaneda una comprensiva y tolerante actitud hacia la vida, que la lleva luego a debatir en sus obras cuestiones que todavía conmueven los cimientos de la sociedad moderna, referidos lo mismo a aspectos morales como a políticos o sociales.

Dotada de un carácter independiente y un profundo sentido de la libertad, tuvo que chocar desde muy joven con ese medio convencional, y apenas adolescente comienza a mostrar rasgos distintivos de su espíritu libre: es rebelde a toda disciplina de estudios y a la autoridad de su padrastro; también se atreve a desobedecer a la familia y rompe ruidosamente un compromiso matrimonial serio arreglado por el abuelo y tan adelantado que, según nos dirá luego, «casa, ajuar, dispensa, todo estaba preparado» [1], ocasionando con ello un escándalo en la pacífica ciudad de Puerto Príncipe.

Esto es una muestra prematura de lo que será esta mujer rebelde, a quien no detienen las conveniencias y que aspira a vivir desasida de todo prejuicio. Conocedora de los románticos franceses y españoles, se afirma en su deseo de escribir y vivir «a la romántica», pero va más allá y toca los extremos, tendencia que reconoce en su autobiografía como «su gran defecto» [2]. Se emancipa de los lazos familiares y de los convencionalismos de la época y acepta y defiende la libertad de amar en la mujer, cosa que demuestra con su propio ejemplo al convertirse en una madre soltera.

Obedeciendo sólo a sus sentimientos huye del matrimonio, y no precisamente por «fanatismo de libertad..., sino por no haber hallado al

[1] GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: *Autobiografía y Cartas* (Prólogo de don Lorenzo Cruz de Fuentes). *Obras de la Avellaneda VI* (La Habana, 1914), pág. 138.
[2] *Ibid.*, pág. 132.

hombre que le inspirara...»[3]; pero cuando cree hallarlo, no vacila en dar libre expresión a su pasión y se entrega sin hipocresías ni limitaciones.

Quien así actúa expresa también con franqueza y claridad las que pudieran llamarse *atrevidas ideas,* por lo desusadas en la España de su época y, más aún, por aparecer en labios de mujer. No se cohíbe la Avellaneda de decirnos sus ideas sobre el matrimonio, el divorcio, la igualdad de todos los hombres, la esencial bondad del ser humano y la injusta posición de la mujer en la sociedad. Ataca la esclavitud y hace resaltar lo negativo de la conquista y la colonización del Nuevo Mundo, y al mismo tiempo defiende al negro y al indio y expone la tesis de que el criminal es un enfermo que debe ser curado y no castigado.

Como la Avellaneda se vuelca entera en su obra, podemos identificar sus propias inquietudes reflejadas en las ideas expuestas por sus personajes; muchos de ellos expresan conceptos semejantes a los vertidos por la autora en cartas o en su autobiografía. No extraña, pues, que Sab, en la novela de su nombre, escriba a Teresa palabras pesimistas sobre las desventajas de la mujer en el matrimonio, en el que sólo va a encontrar deberes, obligaciones y, además, «el desengaño, el tedio, el arrepentimiento»[4].

Estas mismas ideas aparecen en *Dos mujeres,* en la que la talentosa y liberal condesa Catalina—muy semejante a la propia Tula—no quiere aceptar el código estricto de la sociedad y entrega su amor fuera del matrimonio a Carlos, pero siempre consciente de que tarde o temprano le tocará perder, pues «la mujer es siempre la víctima en sus asociaciones con el hombre»[5].

En carta a Cepeda confiesa que aceptaría el matrimonio «con la bendición del cura o sin ella»[6], cosa ésta que poco le importa, e insiste en que para ella «el matrimonio garantizado por los hombres o garantizado por la recíproca fe de los contrayentes únicamente, no tiene más diferencia sino que uno es más público y el otro más solemne»[7]. En la misma carta aclara que prefiere el segundo vínculo porque éste dificulta los abusos a expensas de la mujer, mientras que el sancionado por las leyes facilita la impunidad de ciertos abusos, tal vez respaldados por la indisolubilidad de dicho vínculo.

Adelantándose a su tiempo, la Avellaneda no sólo destaca las desventajas del matrimonio, sino que también ve las ventajas del divorcio y lo propone como solución a una unión desgraciada. En *Dos mujeres,*

---

[3] *Ibid.,* pág. 207.

[4] AVELLANEDA: *Sab,* Madrid, calle del Barco, núm. 26, 1801. Las citas del texto corresponden a la edición de 1963, publicada en La Habana, Consejo Nacional de Cultura: ésta, en la pág. 212.

[5] AVELLANEDA: *Dos mujeres.* Obras de la Avellaneda V, pág. 160.

[6] *Autobiografía y Cartas,* pág. 207.

[7] *Ibid.,* pág. 207.

el protagonista, Carlos, se queja dolorosamente y dice a la esposa, que no ama y a la que no puede hacer feliz: «Los hombres nos han encadenado con vínculos eternos y tú, pobre ángel, serás víctima, como yo, de sus tiránicas y absurdas instituciones» [8].

Pudiéramos repetir muchas citas en las que la autora hace resaltar la idea de que el matrimonio es una institución que forma una esclavitud social tan contraria a la naturaleza humana, como la que sujeta a los pobres esclavos africanos. El mulato Sab establece una comparación entre la mujer atrapada en un matrimonio infeliz y el esclavo, ya que ambos tienen que bajar la cabeza y «arrastrar pacientemente la cadena» [9], pero con la diferencia de que para la mujer es aún peor, ya que estará atada eternamente por las leyes humanas, mientras que el esclavo puede vivir con la esperanza de juntar oro y comprar su libertad o, al menos, cambiar de amo.

El feminismo militante de la Avellaneda la lleva a compartir con el siervo el dolor de saberse sin libertad, y de este sentimiento compartido surgen sus ideas antiesclavistas, expresadas abiertamente en *Sab*. Durante sus años en Cuba, la autora conoció de cerca las amarguras de la esclavitud, que tuvieron que dejar huella profunda en su sensibilidad. Esto, unido a su ideología liberal, la conducen a denunciar esa institución y a acercarse al negro que sufre. En el prólogo de esta novela abolicionista [10] queda expuesto su radicalismo en cuanto a la esclavitud; luego nos describe la desgracia del negro y toda la abyección a que se le somete.

Esta mujer liberal cree en la igualdad esencial de todos los hombres y por eso quiere demostrar que el negro puede ser igual al blanco y hasta lo supera en muchos aspectos, tales como en la delicadeza de sus sentimientos; de ahí que nos presente a un blanco, Otway, como un espíritu mezquino, la antítesis del mulato Sab. También contiene esta novela otras ideas perturbadoras para su tiempo, como el señalar la injusticia de las diferencias de clases sociales. Para ello contrasta las riquezas del amo con las miserias del hombre-máquina, representado por el negro. Considera, además, como posible una revolución de negros, quienes serían los encargados de vengar a los indios, raza casi exterminada en Cuba por las crueldades del español.

Con esto, une negrismo a indianismo al evocar el paraíso en que vi-

---

[8] *Dos mujeres*, pág. 157.

[9] *Sab*, pág. 212.

[10] El carácter abolicionista de la novela ha sido notado por varios estudiosos de su obra, entre ellos HELENA PERCAS PONSETI («Sobre la Avellaneda y su novela *Sab*», *Rev. Iberoamericana*, XXVIII, 1962, págs. 347-353). También ALBERTO J. CARLOS la considera una «vigorosa protesta contra toda servidumbre» («*René, Werther* y *La Nouvelle Héloise* en la primera novela de la Avellaneda», *Rev. Iberoamericana*, XXXI, 1965, págs. 223-238). Para CARMEN BRAVO VILLASANTE («Las corrientes sociales del romanticisco en la obra de la Avellaneda», *C. H. A.*, 1968, págs. 771-775) uno de los temas sociales contenidos es la abolición de la esclavitud.

vían los primitivos habitantes de la América y al insistir en la manera como les fue arrebatado por los advenedizos blancos. En *Sab,* la vieja Martina revive la trágica muerte del cacique Camagüey, que acogió con hospitalidad a los españoles y en pago fue arrojado desde la cumbre de una loma y regó con su sangre su propia tierra. La joven Carlota llora por aquella «raza desventurada..., que ha desaparecido de esta tierra, de la que fue pacífica poseedora» [11].

Frente a este negro e indio, víctimas inocentes, hace aparecer la Avellaneda al victimario: el español, de ahí que pueda hablarse del antiespañolismo evidente de sus ideas. En *Guatimozín* traza un cuadro de la vida y muerte del heredero de Moctezuma y destaca la heroicidad de aquél y de la raza vencida a manos del conquistador. Denuncia las crueldades y abusos de fuerza de toda la conquista, que, irónicamente, se acepta sin reparo alegando «razones de Estado» y de «progreso de la humanidad», cuando en realidad no existe otro móvil que el de la codicia, el interés egoísta y la ambición de las grandes naciones.

La Avellaneda ensalza en *Guatimozín* la gloria de su martirio, al mismo tiempo que critica en Cortés al hombre de su época y a España. Nos da un cuadro exacto de los horrores de la guerra, censura la violencia de quienes decían pelear por la causa de Dios; recalca con ironía el título que daban a Cortés: «Redentor de los pueblos y azote de los tiranos», y llama a los españoles «malvados», «hombres hambrientos» y «forajidos de Oriente». A pesar de esto, la autora no disminuye la figura de Cortés, pero glorifica el martirio de los indios.

Otro aspecto en que se muestra la tolerancia de pensamiento en la Avellaneda es su comprensión para con los que contravienen las normas sociales. Esta comprensión por las debilidades humanas la lleva a tratar de encontrar siempre en el mal algún resquicio por donde resplandezca el bien. En la novelita *El artista barquero* enjuicia con humanidad a madame de Pompadour, que peca por amor, pero puede también ser virtuosa al realizar un sublime sacrificio que la reivindica y la enaltece.

De acuerdo con la convicción de la autora de que el hombre es esencialmente bueno y accidentalmente malo, considera al criminal como un enfermo al que hay que curar y no castigar como si fuera un malvado. En *Espatolino* nos presenta al clásico bandolero romántico que se ve empujado hacia el mal por la sociedad y saquea y mata por razones que le parecen de lícita venganza. El protagonista de esta novela creía en la honradez humana, pero recibió enorme desengaño al enfrentarse con la hipocresía, la mentira, la traición y la crueldad. Aprovecha la Avellaneda este marco de época para poner al descubierto la poco eficaz acción del Poder Público para proteger al hombre contra las injusticias sociales;

[11] *Sab,* pág. 94.

también hace un análisis de las desventajas de la aplicación de la pena de muerte y oímos decir al protagonista palabras como éstas: «Los legisladores han buscado en la muerte del cuerpo del criminal la destrucción del crimen, pero se han engañado: el crimen no puede destruirse sino regenerando el alma, inmortal y perceptible» [12].

Incluye, además, en *Espatolino* una condenación a los establecimientos penales, a los que describe como «inmensos receptáculos..., en los que no ha penetrado jamás ni la luz de la instrucción ni el bálsamo del consuelo» [13]. Con un modernísimo concepto de lo que deben ser estos establecimientos, critica que en los penales únicamente se ocupen de dar al prisionero trabajos corporales y castigos, con los que sólo consiguen embrutecerlos, y, como consecuencia, «aunque entran muchos con sentimientos de hombres, ninguno sale sin instintos de fiera» [14].

Cuando se leen estas cosas, realmente se asombra uno ante la modernidad, extensión y flexibilidad de las ideas de la Avellaneda. Con su avanzada concepción del papel del hombre en la sociedad, crea obras atrevidas para su tiempo. Al expresarse y actuar con tal independencia y franqueza tuvo que chocar con el mundo rutinario y limitado que le correspondía como mujer de su época.

No cabe duda de que dada la tolerancia de su pensamiento, esta autora se adapta a las exigencias de una sociedad como la de hoy.—*ROSA VALDES-CRUZ (Dpt. of Foreign Languages. DEKALB, ILLINOIS 60115 [USA]).*

"LA ISLA DE LOS JACINTOS CORTADOS", de G. Torrente Ballester, o El proceso de crear a base de "Remejer"

«Remejer» es un galleguismo infiltrado desde hace tiempo en el léxico castellano, e incluso, con cierto protagonismo. Don Miguel de Unamuno dedicó, específicamente, a este término algunas líneas, si bien lo consideraba de origen leonés y no gallego, en una aventurada, creo, propuesta filológica.

Pues bien, «remejer» es uno de los abundantes galleguismos que Gonzalo Torrente utiliza en su última novela, *La isla de los jacintos cortados*. Y lo hace en varias ocasiones. Pero el uso de este vocablo, en sí mismo, no tendría más comentario que la curiosidad lingüística,

[13] AVELLANEDA: *Espatolino, Obras Literarias*, IV (Madrid, 1869-1871), pág. 361.
[13] *Ibid.*, pág. 280.
[14] *Ibid.*, pág. 281.

de no ser que a uno se le sugiera como definidor simbólico del proceso creador de toda la novela. Por eso yo quiero destacar este término. Intuyo que su significado puede anticiparnos la labor de construcción y explicarnos la combinación de distintos materiales que Torrente dispone y maneja en esta novela.

En efecto, creo que en *La isla de los jacintos cortados* Torrente revuelve, «remeje», muchas de sus propias invenciones ya narradas en algunas de sus obras anteriores. Aquí las recupera de nuevo, las estructura en torno a una nueva situación, las emplaza en un tiempo y lugar distintos, y logra una nueva novela, en un proceso sencillo y lúcido, escrita «como nuevo divertimento, descanso a lo largo de un año rico en otra clase de trabajos» [1].

La isla de los jacintos cortados es, antes que ninguna otra cosa, lo que su autor ha pretendido que sea: un juego creativo, una diversión literaria, ante todo para él y, si es posible, también para sus lectores. Viene a ser el resultado concreto y sintético de una dedicación amorosa y lúdica al hecho artístico de crear. Un pretexto para desplegar literariamente, una vez más, Torrente su imaginación y fantasía.

Teniendo como eje estructural dos acciones—amorosa, una; histórica, la otra; con tintes realistas la primera; decididamente disparatada la segunda—, el autor va alternando su tratamiento y relato, logrando siempre mantener una interrelación inteligentemente armonizada. Torrente ha dispuesto de forma sabia sus elementos narrativos, aunque ha sacrificado su originalidad. O mejor: ha renunciado a nuevas creaciones, al menos ha restringido su poder creativo, decidiéndose a aprovechar las ya desarrolladas o esbozadas en sus anteriores novelas.

Quisiera anotar en estas líneas los ingredientes literarios ya degustados en obras anteriores, que G. Torrente «remeje» en *La isla de los jacintos cortados,* y con los que consigue—añadiendo también otros nuevos—una novela que viene a suponer, ante todo, un exquisito goce del lenguaje, y después, un virtuoso encaje de lo real, de lo mítico y de lo fantástico.

Viaje a través del tiempo

Este «remejer» y mezclar viejas y nuevas experiencias técnicas y literarias se manifiesta sin reticencias ya desde un primer momento en dos aspectos que en *La isla de los jacintos cortados* resultan capitales: uno es el truco, podemos decir que mágico, de retroceder a hechos ya

[1] Torrente Ballester, G.: *La isla de los jacintos cortados,* Ediciones Destino, Barcelona, 1.ª edición, noviembre 1980, pág. 11 (prólogo).

pasados, históricos, desde el presente del narrador, y otro, el hecho de acompañarse (el autor) de una mujer joven y atractiva, que le incita a escribir, que le excita la imaginación, de la que está enamorado (el personaje narrador), y que, además, le servirá de acompañante en algunas incursiones por ese pasado que, como un prestidigitador, es capaz de acercar ante ella y ante el lector.

En cuanto al primero de esos recursos—el poder contemplar, desde el presente del narrador, hechos pertenecientes a un pasado próximo o remoto—, tenemos que decir que no nos resulta nuevo. Que sale de ese «auto-remejer» en su producción anterior. En efecto, procedimiento muy similar lo había utilizado ya Torrente en la *Saga/fuga de J. B.* En un determinado momento de la citada novela, cuando J. Bastida realiza un viaje al pasado, a través del cuerpo y espíritu de sus antepasados, los ilustres «jotas bes», el autor nos está ofreciendo un pasado vivido en presente por un personaje asentado en la «ahoridad», como es José Bastida. Este retomar el pasado y ofrecérnoslo como algo que se puede vivir desde el momento presente del lector parece un juego mental de G. Torrente, una pirueta del pensamiento, fruto de una convicción más o menos racionalizada, total o parcialmente literaria. Sólo así podemos explicarnos que en la novela que publica a continuación de *La saga/fuga...*, *Fragmentos de apocalipsis,* el escritor continúa curioseando en torno al tema. Y ahora con más matizaciones y exquisiteces. No solamente es posible contemplar el pasado, desde el presente, sino incluso dar un salto hacia el futuro, hacia lo no acontecido. Presente, pasado y futuro son simultáneos. El tiempo no se puede concebir más que en una interpretación de la simultaneidad. Todo ocurre simultáneamente. Pasado, presente y futuro no existen como tales. Son convencionalismos propuestos para una comprensión colectiva del profundo y enigmático fenómeno que en sí mismo es el tiempo.

Bajo esta concepción, ya no resulta extraño enterarse, al leer *Fragmentos de...*, de que el bonzo Ferreiro realiza un viaje espiritual por el cosmos, contemplando los distintos universos (círculos) del pasado, o de que el maestro Mateo salta desde el círculo en el que está viviendo en el siglo XII hasta el nuestro de hoy, para copiar el plano de la catedral de Santiago: le han encargado (el santo obispo Marcelo), en su siglo, construir una catedral. Mateo lo intenta, pero los planos no le gustaban, no encontraba la concepción idónea. Hasta que llegó un momento que se declaró incapaz. Y es el obispo el que le resuelve el problema: «... yo te envío al tiempo por venir, cuando ya la catedral esté terminada; vas, la copias y te vuelves, y entonces la construyes» [2].

[2] TORRENTE BALLESTER, G.: *Fragmentos de apocalipsis,* Ediciones Destino, 1.ª ed., 1977, página 179.

Este ir y venir de presente al pasado, e incluso al futuro, que encontramos en *La isla de los jacintos cortados,* no es, pues, una novedad en la producción narrativa de G. Torrente. Lo único que cambian son los métodos para tales incursiones.

La musa inspiradora

Tampoco es ninguna novedad la utilización de una coprotagonista, destinataria del cuaderno autobiográfico que escribe el narrador, trasunto literario del propio Torrente. Ariadna es la receptora de lo que ese profesor va narrando, al mismo tiempo que actúa como estimulante para la tarea de aquél de fabular relatos e historias. Quiere mostrase ante ella como un hombre deslumbrante por su capacidad inventiva y de expresión.

Una mujer de parecidas características—profesora de Universidad, intelectual, atractiva, de gran sensibilidad—aparece en *Fragmentos de apocalipsis,* bajo el nombre de Lénutchka, y su papel, respecto al personaje-narrador de la novela, es muy parecido: le ayuda a escribir una novela tomando parte activa en el proceso creativo de la misma. Tenemos, pues, a dos personajes femeninos, que resultan clave en la estructura y consiguiente composición de estas obras.

El fantasma de Napoleón

Otro tema, en este caso yo diría casi obsesión, que reaparece en *La isla de los jacintos cortados* es el de Napoleón. La figura del gran corso otra vez como personaje novelable. En esta novela, un profesor universitario divulga, en un ensayo histórico, la tesis de que Napoleón no existió realmente. Fue un invento de los políticos y militares franceses y extranjeros de la época.

Independientemente de que esta idea sea aprovechada por G. Torrente para articular, de forma amena e inteligente, toda la narración, y de que sirva de gozne para encajar la anécdota presente con la pretérita, lo que nos interesa es destacar la nueva presencia del poderoso emperador en su última obra narrativa. Porque ya en *Fragmentos de apocalipsis* la figura y, sobre todo, la trascendencia que tuvo la existencia de Napoleón en la historia moderna y contemporánea está presente en la vida de Pablo—personaje importante en la obra—, hasta el punto de que, convencido de que la historia pudo haber sido cambiada si no se hubiese producido el asesinato de Marat—lo que hubiese impedido al acceso al poder de Napoleón y la consiguiente divul-

gación por el mundo de su Código Civil—, decide emprender ese viaje por el Cosmos—como el bonzo Ferreiro—, llegar al círculo en el que se está viviendo el final del siglo XVIII e intentar evitar el asesinato de Marat. Así, en los mundos venideros, no podría ser posible Napoleón, y la historia del mundo emprendería otros derroteros más halagüeños.

Es también en las primeras páginas de *Fragmentos de...* donde encontramos ya el nombre de Napoleón. El personaje-narrador comienza la obra afirmando que su pasado ha sido sustituido por el otro, «precisamente por el de Napoleón», dice textualmente. Visita a un psiquiatra, que, en efecto, le confirma que «hasta cierto punto era Napoleón, y que a partir de él era otro».

También en la penúltima obra narrativa de Torrente, *Las sombras recobradas,* en uno de los cuentos que la configuran—*Mi reino por un caballo (Falsa novela inglesa)*—, aparece Napoleón como personaje del mismo.

Aquí es un personaje que ha llegado—a través de un espejo que comunica con el más allá—del país de los muertos, y habla y se comporta con la arrogante suficiencia que le ha otorgado la historia.

Estamos, pues, ante un personaje histórico por el que Torrente siente algo especial, puede ser debilidad, fascinación o repulsión, no lo sabemos; pero, en cualquier caso, la figura de Napoleón es atractiva para el escritor y sirve de fresca fuente de inspiración para su insaciable imaginación.

El mito de Don Juan

Continuando con este «remejer», con este volver sobre lo ya inventado, G. Torrente nos deja patente en *La isla de los jacintos cortados* su interés y curiosidad por un tipo de hombre que ejerce gran fascinación sobre las mujeres, de un gran atractivo físico e intelectual, pero incapacitado para el amor, tanto físico como espiritual. Es un conquistador frustrante para las mujeres que lo aman, ya que es un impotente. Así nos es presentado Claire, personaje clave de la novela, autor del libro en el que se niega la existencia de Napoleón, ilustre profesor de Universidad, del que está enamorado Ariadna. Su gran talento, su magnífica elocuencia, su gran capacidad intelectual, tienen cautivado el corazón de ésta (a la que también pretende otro profesor, el personaje-escritor que narra los hechos), pero la impotencia de Claire es insuperable.

Estamos ante el mismo caso de Don Juan, protagonista de la novela del mismo nombre, publicada por G. Torrente en 1963. Retomando el mito del Tenorio, Torrente lo completa haciendo a Don Juan in-

mortal y presentándonoslo en el París de los años sesenta, en la figura de un hombre maduro, pero atractivo, del que está enamorada la sueca Sonja. Esta, decepcionada definitivamente por Don Juan, decide suicidarse, hundida en su desesperación y despecho. La idea de suicidio también se insinúa en la decepcionada Ariadna. Y para mayor simetría, tanto Sonja (en el *Don Juan)* como Ariadna (en *La isla de...)* son consoladas por el personaje-narrador (también profesor y entendido en Literatura, en ambos casos), que, en las dos novelas, siente una gran atracción y hasta ternura por cada una de las chicas. Es otro caso evidente de que G. Torrente tiene unas vetas generosas para su creación, en las que «remeje» gustoso para seguir montando nuevas ficciones.

Podíamos continuar analizando estos elementos novelescos que Torrente tan bien sabe dosificar en las distintas obras mencionadas. Pero desisto de ello, en la creencia, y mala conciencia, de haberme ya excedido. Quisiera terminar destacando, una vez más, la sabiduría con que Torrente «remeje» en sus manías y demonios literarios, hasta un punto tal que, echando mano de materiales de siempre, es capaz de crear una novela atractiva y de gran belleza plástica, como *La isla de los jacintos cortados.* — *JOSE ANTONIO PONTE FAR (Instituto Nacional de Bachillerato Concepción Arenal. FERROL).*

LA POESIA DE JOSE EMILIO PACHECO O LAS PALABRAS QUE DICTA EL TIEMPO [1]

Al poeta no ha de medírsele por el prestigio que la historia literaria haya depositado en los temas de su preferencia; sin embargo, éstos ayudan a concretar su estatura, del mismo modo que la observación de ciertos fenómenos naturales nos permite saber si estamos cerca de alguna corriente de agua o de un mar de sargazo. Así, la poesía del mexicano José Emilio Pacheco—abundante y variada—se circunscribe, casi obsesivamente, a un número escaso de temas, unidos todos ellos, a la manera de las familias numerosas, por sangre, rasgos y costumbres. Temas de larga tradición literario-filosófica, cuyas formulaciones son remodeladas a lo largo del tiempo, pues son de actualidad permanente. El trabajo a este nivel nos acercará, si no a una axiología práctica, a la comprensión del libro que reseñamos y que—parafraseando

[1] JOSÉ EMILIO PACHECO: *Tarde o temprano,* Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 332 págs.

al autor—no pretende ser solemne ni definitivo, sino aquel que ha tardado veinte años en escribir [2].

En ese grupo de temas hay uno fundamental y que, podría decirse, abarca a los demás, los alimenta, los atrae a su vórtice: el tiempo y su transcurrir inexorable.

La retórica tradicional había tenido ocasión de observar—con la misma facilidad con que lo hicimos nosotros en la obra que comentamos—la insistencia de los poetas en torno al tema del tiempo y a su incidencia en la vida y las ideas de los hombres; lo agrupó entre los «tópicos» y lo llamó: «*Tempus fugit irreparabile.*» Ahora bien, a muchos temas da amparo este lema; mucho se esconde bajo su sombra —y en el caso de José Emilio Pacheco aun su misma contemporaneidad—. Trataremos de enunciar—a manera de presentación ejemplificada—la significación, la incidencia y el resultado que adquiere este tema en su obra.

El tema del tiempo es el del ser enfrentado al devenir, y si la solución más alta y perfecta está en el mundo ideológico cristiano y occidental que sirve de soporte y ordena *La Divina Comedia,* la expresión máxima de su conflicto se halla en la modernidad; y allí situamos buena parte de la mejor poesía del inefable Quevedo:

... ...
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto:
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presente y sucesiones de difunto.

Nuestra época—y nuestro siglo—desconoce una respuesta de equilibrio y mesura, y la pugna en que vive el individuo no se resuelve, sino que, todo lo contrario, genera un desconsuelo que lo lleva hacia una violenta ironía o a un estoicismo exagerado; situaciones ambas que traducen siempre un pesimismo obcecado. Y así sucede con regularidad en la obra de José Emilio Pacheco. Ser y devenir no se conjugan en su lírica ni en su pensamiento; antes bien, colisionan sin encontrar el resultado que los explique satisfactoriamente:

---

[2] Este libro reúne poemas escritos en el período comprendido entre los años 1958 y 1978 y que fueron publicados en siete libros. Estos son: *Los elementos de la noche,* U. N. A. M., México, 1963; *El reposo del fuego,* Fondo de Cultura Económica, México, 1966; *No me preguntes cómo pasa el tiempo,* Joaquín Mortiz, México, 1969; *Irás y no volverás,* Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, México, 1973; *Islas a la deriva,* Siglo XXI Editores, México, 1976; *Desde entonces,* Biblioteca Era, 1980. Además *Tarde o temprano* incluye poemas inéditos y muchas variaciones en los ya publicados. Al bibliófilo y al estudioso puede interesarles saber que existen editadas una compilación (*Ayer es nunca jamás,* Monte Avila Editores, Caracas, 1978) y una antología (*Breve antología,* U. N. A. M.).

Mala vasija es el cuerpo. Recipiente
incapaz de rebelarse. Y deterioro.
¿Sólo perder ganamos existiendo?
¿Con qué ojos recobrarla, si la órbita
en que la luz brilló sólo es la casa
de las hormigas, su castillo impune?
¿Cómo acercarme así, ya por los siglos
de los siglos sin pausa ni sosiego,
si no puede volver, si ya la tierra
se aposenta en la boca y enmudece
con su eco atroz la oscura letanía?

Si una rama se mueve, si en la hierba
una brizna se rompe, en los dominios
despoblados y abyectos de la muerte,
¿qué rapiña a la vida está cercando,
con qué cara morir, cuál sacrificio
reclama la ceniza, y al salvarnos
qué humillaciones, muerte, has aplazado? (págs. 40-41).

El devenir actúa en el ser y lo cerca con su terca ley de tal forma que no hay para el poeta otra alternativa que la del pesimismo último. Es que para ello incide (¿causalmente?) la terrible agresión de un mundo cuya dimensión realista está arrasada, literalmente, por un apocalipsis absurdo. Pesimismo significa ausencia, inexistencia de explicaciones sólidas y consistentes para una vida contradictoria e injusta. El poeta se apropia de los versos de Tao Ch'Ien en un epígrafe que corrobora parte de lo que venimos diciendo:

La vida no se puede discutir.
Es difícil y absurdo defenderla (pág. 122).

El agnosticismo podría ser un camino factible al encerrar en sí mismo una respuesta no formulada, una respuesta cuya formulación no se encuentra, pero de existencia posible y que pueda hallar algún día su guarismo. No obstante, la violencia de las arbitrariedades es tan marcada y ubicua que no admite para el poeta dilaciones. El pesimismo, entonces, lo contagia todo; en todo encuentra argumentación para sustentarse y convertirse en el arma única—aunque ineficaz en última instancia—que previene y defiende contra ese brutal absurdo que socava la existencia. De esta manera no es de extrañar que el tono resultante de su poesía sea tan negativo y se adscriba al territorio de la ironía, la mordacidad, la paradoja, el laconismo o la simple aspereza del decir que puede asemejarse mucho a la crueldad. Luego de mostrar una matanza colectiva cierra Pacheco el poema «Las voces de Tlatelolco» de la forma siguiente:

Dijo entonces José Alvarado:
había belleza y luz en las almas
de los muchachos muertos.
Querían hacer de México morada
de justicia y verdad:
la libertad, el pan y el alfabeto
para los oprimidos y olvidados.
Un país libre
de la miseria y el engaño.

Y ahora son fisiologías interrumpidas
dentro de pieles ultrajadas.

Algún día
habrá alguna lámpara votiva
en memoria de todos ellos.

Brotarán flores
entre las ruinas y entre los sepulcros (pág. 70).

Allí están la denuncia amarga y la ironía feroz: incisiva queja sin un ápice de sentimentalismo; duro golpe contra las fuerzas oscuras que mantienen situaciones humanamente insostenibles:

Comenzaron las descargas aún más intensas,
sesenta y dos minutos duró el fuego.
—¿Quién, quién ordenó todo esto? (pág. 67).

Situaciones de hecho—casadas muchas veces, paradójicamente, con el derecho—que riñen con los principios elementales de un cristianismo más antiguo que practicado.

Vestidos de civil, los elementos
del batallón Olimpia
—mano cubierta por un guante blanco—
iniciaron el fuego (pág. 67).

Hay unas manos que ejecutan la acción y hay otras que permanecen en la sombra. Con inhumano instinto de conservación el sistema ahoga, asfixia y asesina sólo para mantenerse—y es en el que todos vivimos y del que somos igualmente culpables—. La responsabilidad es colectiva y nace de una idiosincracia que minimiza todo aquello que ocurra del otro lado del río, más allá del lindero, y que permite confundir la muerte abundante de una serial televisiva con la del noticiero y el periódico.

Lejos de Tlatelolco todo era
de una tranquilidad horrible, insultante (pág. 70).

Sin embargo, y en medio de ese problema ético y moral—increíblemente—, la vida se realiza y concreta como un conjunto de fuerzas que se equilibran en el mismo trance de la acción. En el largo y excelente poema «El reposo del fuego»—del que ya hemos citado dos estrofas—leemos:

Y aquí te expandes,
vida mortal, color de sangre, vino
de la humana ternura transitivo.
Contempla tu dominio: éste es tu reino,
una triste ciudad de agua y aceite
que sin unirse flotan. Su equilibrio
es su feroz tensión. Y su combate
ha engendrado una paz que es tregua abierta (pág. 41).

Terrible caracterización aquella de la paz que no encuentra otro elemento para definirla que la guerra y sostiene que la paz es el período existente entre dos guerras. En esa «tregua abierta» debe realizarse —y como pueda—la «humana ternura»:

Un mundo se deshace
Nace un mundo
Las tinieblas nos cercan
Pero la luz llamea
Todo se quiebra y hunde
Y todo brilla
Ya todo se perdió
Todo se gana
No hay esperanza
Hay vida y
Todo es nuestro (pág. 71).

¿No habrá otra posibilidad de vida—nos preguntamos—que la que nos ofrece esa «triste ciudad de agua y aceite»?

Y en esta visión amarga del mundo, ¿no hay oportunidad para la esperanza? Es que mientras «hay vida», hay esperanza; por eso, y a pesar de todo, «todo es nuestro». La esperanza existe, claro que sí, aunque muy pocas veces se encuentre explícitamente expresada, como sucede en «Jardín de niños»:

El tiempo
no pasó en vano:
se perfecciona el exterminio.
Aunque todo esto
no servirá de mucho.
Ante el valor humano, frente a la decisión
de alcanzar un futuro (pág. 244).

Sucede que la esperanza—aun en casos extremos, como el conocido de Samuel Beckett—se genera como espontánea contrapartida de la crítica; su existencia se convierte en condición *sine qua non* de la denuncia, la rebeldía y la amargura exteriorizadas. Tal es así que incluso podría sostenerse—sin caer en la demagogia—que allí donde hay denuncia no ha muerto todavía la esperanza. Este sufrimiento humano se genera frente a situaciones de injusticia y desequilibrio, formas de vida incompleta que conllevan en sus rasgos sus carencias: como en los volúmenes de Henry Moore, los vacíos tienen una presencia tan evidente como las superficies materializadas:

¿A nombre de qué puedo condenar a muerte
a otros por lo que son o piensan?
Pero ¿cómo dejar impunes
la tortura o el genocidio o el matar de hambre?

No quiero nada para mí:
sólo anhelo
lo posible imposible:
un mundo sin víctimas.

Cómo lograrlo no está en mi poder;
escapa a mi pequeñez, a mi pobre intento
de vaciar el mar de sangre que es nuestro siglo
con el cuenco trémulo de la mano.
Mientras escribo llega el crepúsculo.
Cerca de mí los gritos que no han cesado
no me dejan cerrar los ojos (pág. 213).

Esta es la realidad condensada y furiosa y cuya perentoriedad se respira en la calle y en la habitación más recóndita; realidad totalizadora que proyecta sus leyes y su filosofía en la historia, es decir, que ésta es mirada a la luz de un revisionismo que intenta—por enésima vez—actualizarla y esclarecerla. José Emilio Pacheco observa y siente su historia personal dentro de los parámetros del México de nuestros días y del siglo XX más actual; pero como buen americano e hijo de una nación que tiene muy cerca los indicios de una civilización precolombina—cuyos conflictos mantienen, aún hoy, una vigencia urgente—manifiesta su preocupación por ese «enredo / llamado México / y la pugna / de indigenismo e hispanismo». Y como es de esperar este tema no escapa a la urdimbre de tópicos que hemos visto y son tan habituales en su poesía. A veces, la realidad histórica es empobrecida y esquematizada por el logro de una llamada más evidente y una legítima y cáustica denuncia:

Después de mucho navegar
por el oscuro océano amenazante, encontramos
tierras bullentes en metales, ciudades
que la imaginación nunca ha descrito, riquezas,
hombres sin arcabuces ni caballos.
Con objeto de propagar la fe
y arrancarlos de su inhumana vida salvaje,
arrasamos los templos, dimos muerte
a cuanto natural se nos opuso.
Para evitarles tentaciones
confiscamos su oro.
Para hacerlos humildes
les marcamos a fuego y aherrojamos.
Dios bendiga esta empresa
hecha en su nombre (pág. 77).

El tema de la historia se diluye, comúnmente, a manera de hechos y circunstancias que ya existieron y que seguirán existiendo. La visión es típicamente moralista y aleccionadora: el hecho interesa por la que es en su singularidad; pero, paradójicamente, encuentra su magnitud definitiva en su natural y meditada expansión, pues es en última instancia un acontecimiento general y humano. En el poema «Fray Antonio de Guevara reflexiona mientras espera a Carlos V» podemos leer:

Vamos de guerra en guerra. Todo el oro de Indias se consume en hacer daño. La espada incendia el Nuevo Mundo. La cruz sólo es pretexto para la codicia. La fe un ardid torpe para sembrar la infamia.

... ...

En su embriaguez de adulación no piensa que todo el imperio es como un cáncer y ningún reino alcanzará la dicha basado en la miseria de los pueblos.

... ...

No, no nací con vocación de héroe. No ambiciono sino la paz de todos (que es la mía), sino la libertad que me haga libre cuando no quede un solo esclavo.

No esta corte, no este imperio de sangre y fuego, no este rumor de usura y soldadesca (págs. 120-121).

Lo mismo ocurre cuando el poeta se enfrenta a un paisaje que puede ser ubicable y conocido: Ciudad de México, Buenos Aires, Montevideo, Londres, Vancouver, etc. Pero en estos casos el poema se refleja en un espejo que es reflejo de otro: la ciudad es vista por un hombre que la observa a través de los hombres. El poema «La lluvia en Copacabana» tiene tres versos:

Como cae la lluvia sobre el mar
al ritmo en que sin pausa se desploma,
así vamos fluyendo hacia la muerte (pág. 135).

Otro tanto podríamos decir en cuanto a los animales, que han inspirado al artista en reiteradas ocasiones. En el libro *No me preguntes cómo pasa el tiempo,* una de sus partes tiene como título «Los animales saben»; en *Islas a la deriva,* otra lleva el nombre «Especies en peligro (Y otras víctimas)». Luego, y a lo largo de sus libros, hay poemas en donde los animales nos hacen pensar en los seres humanos. Refiriéndose a la babosa, escribe:

En su moroso edén de baba
proclama
que andar por este mundo
significa
ir dejando
pedazos de uno mismo
en el viaje.
La babosa se gasta dando vueltas
a su espiral.
Lleva a cuestas
su paranoia.
Aplastante
condición de su ser.
Nadie quiere
a esta plaga insulsa
que a ras de tierra
o en paredes
lamenta
una vida que no pidió.
Pobrecita.
Es tan supersticiosa.
Teme
(justificadamente)
que alguien
venga y le eche la sal (págs. 121-122).

Es obvio—aunque no sea éste el lugar más apropiado para analizarlo—que detrás de la babosa y su fisiología hay mucho más que eso, y esto mismo sucede a lo largo y a lo ancho de la poesía de José Emilio Pacheco.

Y como poeta que tiene los ojos abiertos a un siglo XX bien adelantado, le tocan muy de cerca otros temas—que se relacionan en forma múltiple con los que hemos venido tratando—, entre los cuales merecen destacarse la contaminación, el poeta, la poesía, el amor, la mismidad. Intentaremos tratarlos sumariamente.

El tema de la contaminación se encuentra entramado inevitablemente con la vida y con el consumo. Quien vive y respira el aire de las grandes urbes difícilmente podrá mantenerse ajeno a estas habitua-

les y urgentes problemáticas. «Contaminaciones» lleva por título este poema que transcribimos entero:

El smog el tabaco el hexaclorofeno
el agua emponzoñada que te va corroyendo
son la vida que pasa en forma de veneno
Y siempre te recuerda
vivir es ir muriendo (págs. 137-138).

La contaminación es asociada aquí—como sucede comúnmente en su poesía—con la angustia existencial: obsesiva presencia del tiempo en nuestra vida, cuyas horas se cuentan ahora a través del incremento del crecimiento de latas y plásticos en los baldíos. Doble sufrimiento para una misma herida: fugacidad, por una parte, e injusticias, frustraciones y deterioro, por la otra.

Ahora bien, cuando la mirada es dirigida—en este mundo transitorio y conflictivo—hacia la realidad misma del individuo y su personalidad, puede multiplicarse como si se reflejara en un espejo roto. El poema que transcribimos está titulado «José Luis Cuevas hace un autorretrato»:

Aquí me miro ajeno.
Me desdoblo
para mirarme como miro a otro.
Lentamente mis ojos desde dentro
miran con otros ojos la mirada
que se traduce en líneas y en espacios.
Mi desolado tema es ver qué hace la vida
con la materia humana
... ...
Si mi cara es ajena,
¿son los otros
mi verdadero rostro?
... ...
(No me estoy pintando:
con mis manos me pinta la pintura.)
En este instante
yo soy la humanidad
y por mí pasa
toda su historia ciega
a contemplarme.
Describir su paisaje
no es tan sólo
detener el momento sin retorno,
pues cuando avanzo del pasado vuelvo
de un porvenir sin rostro
que hoy asume
el fluir de los rasgos de mi cara (págs. 119-120).

Así se cumple la paradoja de que el universo está en el individuo y el individuo está en el universo. El ser humano será entonces un nudo de relatividades. Esta idea podría hallar su complemento en el poema, homenaje a Juan Carlos Onetti, «Santa María», en donde se expresa:

Porque ya de algún modo estuve aquí
(donde no he estado nunca).
Porque he perdido esta ciudad entrañable
que ahora recobro misteriosamente.
¿Y quién podrá decirme la verdad en este cauteloso fin del mundo?
¿Estoy vivo en mi vida, pero me adentro en una fantasmagoría?
O todo a fuerza de ser real,
¿me está volviendo un azorado fantasma? (pág. 177).

Una nueva significación adquiere el tema al ser enlazado con la filosofía de Heráclito:

Soy y no soy aquel que te ha esperado
en el parque desierto una mañana
junto al río irrepetible en donde entraba
(y no lo hará jamás, nunca dos veces)
la luz de octubre rota en la espesura (págs. 43-44).

Poeta y poesía se adscriben, como no podía ser de otra manera, dentro de la temática perfilada. El tramado de sus obsesiones se complica, amplía y profundiza. El poeta será también tema de su poesía. Allí aparece como hombre, como un ser temporal, y por el que pasa —como por cualquiera o más—la angustia de saberlo y de sentirlo; en cambio, al tratar el tema de la poesía, el pesimismo parece atacar con mayor dureza. La poesía había sido—hasta bien entrado el siglo presente—fuente de salud mental y excepción constante en medio de lo caduco y perecedero. En Shakespeare, para recordar un ejemplo célebre, la suma belleza del ser amado salvaba en ella su transitoriedad [3].

Es claro que para el clásico inglés la poesía pervive. Pero no sucede así en este caso. La poesía ha pasado a ser en nuestro tiempo, como el individuo que la escribe, pasible de corrupción y exterminio:

Mis poemas no conquistarán un público.
Mis libros congestionan las bodegas.
Nada se puede contra el Kamasutra.
Ni Derrota Mundial
ni el Reader's Digest (pág. 145).

[3] Así podemos observarlo en el pareado final de uno de sus más conocidos sonetos: «¿Te compararé a un día de verano?» («Shall I compare thee to a summer's day?»). Allí muestra cómo la poesía logrará la inmortalidad del ser amado «mientras los hombres puedan respirar o los ojos ver, / mientras vivan éstos, y éstos te den vida» («so long as men can breathe or eyes can see, / so long lives this, and this gives life to thee»).

Ya señalaba José Emilio Pacheco en una nota a la presente edición: «Ignoro si este libro llega tarde o temprano. Sé que tarde o temprano no quedará de él ni una línea. Mientras tanto, tarde o temprano tenía que enfrentarme a lo que escribí antes de los cuarenta años.» Rezuman sus palabras ese pesimismo que le es tan particular y que convierte a la suya en una poesía desacralizada, que se sabe a sí misma, como cualquier otra obra de los hombres, embarcada en su misma dimensión y sin poder escapar a su poder: «Así pues, *Tarde o temprano* no es una antología ni una recopilación de 'poemas completos'. En los momentos de mayor optimismo pienso que la primera sería un pliego de cuatro o cinco textos escritos a lo largo de una vida.»

> *Acaso nuestros versos duren tanto*
> *como un modelo Ford 69*
> *—y muchísimo menos que un Volkswagen* (pág. 90).

Y en última instancia:

> *La poesía es la sombra de la memoria,*
> *pero será materia del olvido.*
> *No la estela erigida en plena selva*
> *para durar entre sus corrupciones,*
> *sino la hierba que estremece el prado*
> *por un instante*
> *y luego es brizna, polvo,*
> *menos que nada ante el eterno viento* (pág. 149).

No queremos pasar por alto las prosas que componen parte del libro *Desde entonces,* donde el poeta pasa revista a circunstancias, a veces mínimas, del vivir cotidiano. Son en muchas ocasiones hallazgos de fina sensibilidad y aguda inteligencia que nos llevan a pensar que el micro y macrocosmos pueden ser dos aspectos de la misma cosa. Un ejemplo:

> Lo compré hace más de quince años. Pospuse la lectura para un momento que no llegó jamás. Moriré sin haberlo leído. Y en sus páginas estaban el secreto y la clave (pág. 220).

Otro:

> ... Eramos demasiado niños para tener acceso a un hotel y demasiado pobres para disfrutar de habitaciones al fondo del jardín, o coches que pusieran a nuestro alcance carreteras y bosques. Nos tocaron los tiempos de las últimas filas en los cines, el zaguán en tinieblas, los besos en los parques. Siempre el temor, pero no (extrañamente) la noción del pecado (página 218).

O para terminar:

> Hasta hace poco me despertaba un rumor de pájaros. Hoy he descubierto que ya no están. Han acabado estas señales de vida. Sin ellos todo parece más lúgubre. Me pregunto si los ha matado el estruendo, la contaminación o el hambre de los habitantes. O tal vez los pájaros comprendieron que la ciudad de México se muere y levantaron el vuelo antes de nuestra ruina final (pág. 219).

Refiriéndose a la parte final del libro, que llama «Aproximaciones»[4], aclara el autor en nota a la edición: «No tengo nada contra los traductores académicos, pero mi intención es muy distinta: producir textos que puedan ser leídos y juzgados como poemas en castellano, reflejos y aun comentarios en torno de sus intactos, inmejorables originales... De alguna manera no son, como podría creerse, 'traducción de traducciones', sino poemas escritos a partir de otros poemas. Considero estos trabajos una obra colectiva que debiera ser anónima y me parece abusivo firmarla. No obstante, quien desee cotejarme con las otras interpretaciones verá que tampoco puede hablarse de plagio.»

Si las palabras del poeta no fueran lo suficientemente claras podríamos citar los versos del poema «D. H. Lawrence y los poetas muertos»:

> *No desconfiemos de los muertos*
> *que prosiguen viviendo en nuestra sangre.*
> *No somos mejores ni distintos.*
> *Tan sólo nombres y escenarios cambian.*
> *Y cada vez que inicias un poema*
> *convocas a los muertos.*
> *Ellos te miran escribir,*
> *te ayudan* (pág. 143).

Y tal vez la mejor prueba de ello—y la más exagerada—la constituyan esas «aproximaciones» que abarcan desde Anacreonte hasta Omar Jayán y de John Donne a William Carlos Williams y Eugenio Montale.

Aunque emparentado explícitamente con una larga tradición, esencialmente occidental, José Emilio Pacheco es, en definitiva, un poeta comprometido con su tiempo—que es nuestro tiempo—y su crisis, y que intenta comprender y responder a sus urgencias.

---

[4] Las aproximaciones no forman parte de ningún libro en especial y forman parte de todos: por sus rasgos comunes el autor ha creído conveniente desprenderlas de su contexto anterior para aproximarlas en el espacio.

Que otros hagan aún
el gran poema,
los libros unitarios,
las rotundas
obras que sean espejo
de armonía.
A mí sólo me importa
el testimonio
del momento que pasa,
las palabras
que dicta en su fluir
el tiempo en vuelo.
La poesía que busco
es como un diario
en donde no hay proyecto
ni medida (pág. 144).

J. M. GARCIA REY (Plaza Luca de Tena, 2, 1.º, D. MADRID-7)

MIRELLA D'AMBROSIO SERVODIDIO: *The quest for harmony: the dialectics of communication in the poetry of Eugenio Florit.* Society of Spanish and Spanish-American Studies, USA, 1979.

La obra poética de Eugenio Florit se ha desarrollado a lo largo de más de cincuenta años, moviéndose entre las principales corrientes de la poesía hispánica. No obstante, como dice la autora, «ha tocado su propio tambor», logrando un proceso de experimentación y crecimiento unitario, en el que la sucesión de modos (postmodernismo, vanguardismo, neogongorismo) alterna con la simultaneidad de procedimientos (poesía pura, surrealismo, poesía tradicional), culminando con la adopción de una voz confesional que marca la llegada del poeta a un estadio final.

Por debajo de una primera apariencia proteica de temas y formas, se descubre el concepto seminal de la dualidad frente a la diversidad, la oposición dialéctica entre clasicismo y romanticismo, entre formalismo y expresionismo, entre el artificio y la pasión.

Tensión constante de la poesía española—como ha puesto de relieve Dámaso Alonso—que no es sino la expresión de la polaridad intrínseca de la existencia humana. La tarea del poeta, que se ve a sí mismo desgarrado por las más crueles contradicciones, será la de mediación e integración de los diversos modos de tensión dialéctica, sin sacrificar ninguna de las determinaciones y distinciones que alimentan y articulan su

ser. El ser del poeta es un *inter-esse,* en sentido kierkegaardiano, un ser que es contradicción, y cuyos términos no sólo no han de ser anulados, sino *endurecidos,* a fin de realizarse a sí mismo como individuo. El espíritu, liberado de la ilusión de la identidad sustancial, se ve a sí mismo como unidad dialéctica de opuestos. La tradición helénica de los contrarios y su lucha (Heráclito, Sócrates), así como de los *caminos* y las *vías,* se da la mano con la de la experiencia religiosa cristiana. En la poesía de Florit, la noción de polaridad—en su acepción existencial, platónica, mística o histórica—es central, como lo demuestran los títulos de sus dos principales colecciones: reconocimiento de la dualidad, en *Doble acento,* y lucha por la unidad, en *Poema mío.*

Una vez establecida la noción de polaridad como central en la obra de Florit, el método cronológico para el estudio de la misma queda automáticamente descartado, y la autora se decide por un análisis sincrónico de temas. Pero el riesgo evidente que se correría de quedarse en una mera enumeración o catálogo temático, queda obviado por la referencia o tensión que esos temas mantienen con el sentido último de la obra de Florit: la búsqueda de la armonía. El reconocimiento de una carencia, que es tanto un estado objetivo como un estado mental, es el punto de arranque de la poesía de Florit. La armonía buscada supone—como en el caso de Heráclito—una profundización de la mirada—del logos—y su correlato vital: la serenidad. La elucidación temática que va de aquélla a ésta constituye el objeto del libro.

En un primer momento del estudio, la de Florit es presentada como una poesía de la exterioridad, y el poeta, como un exegeta que propone una doctrina de salvación estética.

Con las palabras: «A la serenidad por la inquietud», Florit ofrece una definición epigramática de la naturaleza de su búsqueda y del proceso dialéctico que implica. La «realidad» espacio-temporal del poeta y su «idealidad» (su entendimiento y su imaginación) constituyen el punto y contrapunto de fuerzas opuestas en las que está prendido, y los nudos de relación entre estas dos polaridades sirven como índices importantes de los esfuerzos de mediación del poeta y, en determinados momentos, de específicas elecciones existenciales. El poeta comparte con toda una generación la fe en el poder salvador de la poesía frente al caos, la pululación y la diversidad. Así, en *Trópico* se aúnan procedimientos barrocos con la exuberancia tropical y la limpidez formal de la poesía pura con el intento de delinear un mundo ordenado, un cosmos, cuyo artífice es el mismo poeta, a través de su arte y de su razón.

Si frente a la exterioridad, el poeta hubo de enfrentarse a la dialéctica de lo uno y lo múltiple, de lo mismo y lo otro, de lo permanente y lo mudable, como poeta de la interioridad, los grandes temas serán el

amor y el desamor, la muerte y la vida, el tiempo y la eternidad. En un primer momento, el amor aparece como tendencia del cuerpo, o platónicamente, como testimonio de la unidad perdida, como hijo de *Poros* y *Pénia;* inevitablemente lleva luego a la constatación de la escisión: de sí mismo y de los otros, de sí mismo y del mundo, y en esos tajos incolmables, la poesía se instituye como instrumento de sutura, de conquista de la armonía. Los temas se entrelazan y la muerte aparecerá asociada a Eros en la experiencia de la finitud. La contingencia propia y la de las cosas es el testigo mayor de la presencia de la muerte, y el tiempo aparece como su correo. La muerte, en una primera aproximación, aparece como un enemigo, para mostrarse luego como un cómplice de la vida.

Toda esta temática mayor toma cuerpo en una rica iconografía: la naturaleza como flujo, con su cortejo de símbolos de la movilidad y la caducidad, como son la luz, la mariposa, el mar, el agua, la tierra, el fuego, la nieve...

Pero el objetivo del poeta es la búsqueda de la serenidad, y en ella, la memoria desempeña un papel preferente. Los recuerdos son seleccionados e idealizados en la distancia; de este modo tienen acceso a la inmortalidad. La infancia es concebida como una vuelta al Edén. La inquietud quedará domeñada a través del arte, clásicamente concebido *sub specie aeternitatis.*

Por otra parte, la naturaleza aparece como eterna a través del cambio; más aún: éste es la garantía de su eternidad.

Retorno al clasicismo de las esencias que procura simultáneamente la reconciliación con el mundo, inteligibilidad para la razón y serenidad para el espíritu. Todo ello tiene un nombre: armonía. Por otra parte, siguiendo la tradición soteriológica platónico-cristiana, Eros, entendido como *amor ascendens,* conduce dialécticamente desde lo que es mudable a lo imperecedero. Materialización decreciente y espiritualización creciente señalan la aproximación a lo divino, a lo trascendente. La contradicción entre el cuerpo, que representa la multiplicidad de la pasión, y el alma, que representa el entendimiento y la descripción de su viaje, conforman el pensamiento griego y cristiano: el alma camina desde la temporalidad hacia la eternidad. Lo sensible señala y encarna lo inteligible, y éste es captado por el alma, identificada con el pensamiento.

Por fin, la serenidad se alcanza a través de la fe: Dios es el único punto de referencia para la humana existencia. El lenguaje del progreso espiritual en Florit incluye viajes, ascensos, travesías y paisajes nocturnos. La autora cree ver en esta poesía reflejadas las distintas etapas del camino místico: desde el tema de la muerte, que es vida, y la vida, que es muerte (vía purgativa), el alma asciende desde la noche oscura del

alma, a través de la vía iluminativa, hasta la conquista de la trascendencia, donde reina la armonía, que sería la vía unitiva: la visión de la Belleza, la Verdad y el Bien.

Los instrumentos de esta trascendencia serán el arte, el silencio, la soledad. La expresión de la trascendencia se despliega en una doble imaginería, espacial y temporal, siguiendo un juego de opuestos—tierra-cielo, temporal-eterno—que, mediados dialécticamente por la visión, ya no son tales, sino pasos de este *itinerarium mentis in Deum*. Procedimientos como el oxímoron delatan tanto las insuficiencias del lenguaje, cuanto la inefabilidad de la experiencia unitiva. En el poema «Que estás en los cielos», la filosofía de la unidad absoluta y la confluencia de amor, poesía y metafísica alcanza su expresión más apasionada.

Libro muy bien cuadrado, tiene el mérito de mantenerse fiel al esquema dialéctico, que desde un planteamiento existencial se transforma con toda naturalidad en un camino místico. La autora no ha descuidado tampoco el aspecto formal de la poesía de Florit, subrayando los aspectos pertinentes según el asunto lo requería. Por otra parte, y debido a la nitidez expresiva de la obra misma, no ha necesitado recurrir a técnicas de crítica especiales, que hubieran estado fuera de lugar.

Con un esquema tan fuerte—nada menos que toda la tradición del pensamiento occidental cabe en él—, el libro es difícilmente objetable. Más lo sería si su cometido hubiera sido el análisis de la calidad poética de la obra de Florit, pero ello hubiera significado adentrarse en un campo demasiado problemático y difícilmente objetivable.—*MANUEL BENAVIDES (Angel Barajas, 4, 4.º C. POZUELO. MADRID-23).*

SIMONE DE BEAUVOIR: *Cuando predomina lo espiritual.* Edhasa, 1981; 268 páginas.

Marcelle, Chantal, Lisa, Anne y *Marguerite* son los títulos de los cinco relatos que integran la obra de Simone de Beauvoir *Cuando predomina lo espiritual.* Se trata de una serie de descripciones breves, en las que la autora pega el repasón a las personas que conocía. Simone escribió este volumen entre 1935 y 1937, cuando estaba próxima a los treinta años.

«Procuraría expresar una verdad que había experimentado personalmente», dice la Beauvoir en *La plenitud de la vida* (uno de los tres tomos de su autobiografía), al referirse a la intencionalidad de estos cinco relatos. «Había puesto mucho de mí en esta obra—añade—. Es-

taba en rebelión contra el espiritualismo que me había oprimido durante largos años. y quería expresar esa repugnancia a través de la historia de mujeres jóvenes que conocía y que, unas más, otras menos, habían aceptado ser sus víctimas.»

La autora quiso hacer uso de la ironía al titular su libro *Primacía de lo espiritual,* nombre de un ensayo por entonces famoso de Jacques Maritain. Como la primacía era de Maritain, ella hubo de variar en algo su título, transformándolo así en *Cuando predomina lo espiritual.*

De soñadora a marchita

El primer relato describe cómo se marchita Marcelle Drouffe, una muchachita soñadora y precoz, que desde su más tierna infancia había dado muestras de una extraordinaria sensibilidad. «Cuando te hacías daño no llorabas de dolor—le dijo más tarde su madre—, sino porque te sentías traicionada por el mundo.» Con el correr del tiempo, la vida se encarga de no hacer rebaja a la perfecta Marcelle. Los años la van llevando a saber de la monotonía y vulgaridad de lo cotidiano, de la ilusión del amor y también de la desilusión afectiva. Pero, a pesar de los pesares, la protagonista, marchita ya, aún mantiene su cabeza en alto. Y así finaliza el relato: «Marcelle apoyó su frente contra el vidrio fresco; rechazando las alegrías mediocres, los juguetes, los adornos, los éxitos mundanos, los *flirts* fáciles, se había siempre reservado para una magnífica felicidad. No era la felicidad lo que le había sido dado, sino el sufrimiento. Pero quizá únicamente el sufrimiento podría por fin colmar su corazón.»

Empeñada en representar un papel

Chantal, el segundo de los personajes, es una mujer ya adulta, que después de sacar sus oposiciones en París es destinada a ejercer la enseñanza en un liceo de provincia. «Esta mañana al despertarme—escribe la protagonista en su diario—me sentía feliz de pensar que el tiempo de la cultura libresca había terminado para mí y que iba a ponerme en contacto con realidades; encontrar un cuarto apropiado para la meditación y el trabajo, crearme un medio ambiente, dar un tono justo a mis relaciones con mis alumnas; esos son los problemas concretos que hoy me presenta la vida.»

Chantal, siempre dominada por el empeño de representar un papel, acaba por llevar al desastre a dos de sus alumnas que la admiran.

«Cuando llego al Liceo—apunta en su diario—, bien peinada, bien pintada, con mi blusa que tiene el color leonado de algunos crisantemos, me divierto sintiendo detener en mí la mirada reprobadora de mis colegas, la mirada un poco maravillada de las alumnas, que no deben de creerme completamente real.»

Hacia el escepticismo extenuante

Lisa Nardec, protagonista número tres de estos relatos, es el personaje que gradualmente va hundiéndose en un escepticismo extenuante: «Lisa—escribe la Beauvoir—no había sabido madurar y hacer fecundas sus cualidades nada frecuentes de sinceridad escrupulosa y de justicia mordaz; las había vuelto contra sí misma y éstas la habían roído como un ácido; el trabajo intelectual había minado su cuerpo; lejos de enriquecer esa naturaleza aguda e ingrata, la cultura la había fijado en la esterilidad; ahora, en su rostro como en sus palabras, había algo avaro y frágil».

Anne, el cuarto de los personajes, significa el gran crimen espiritualista. Anne es el sujeto capaz de derrochar tesoros de heroísmo, que emplea sólo para sufrir para negarse. Empalma las crisis de fatalismo y acaba cayendo en la resignación: «Dios hará de mí lo que quiera», dice siempre que en vez de tomar cartas en el asunto opta por resignarse. Pero nunca acaba por saber qué quiere Dios de ella. «¿Cómo saber?—dice Anne—. Desde hace tres años no he cesado de luchar; cada uno de los libros que he leído, cada salida, cada pensamiento, ha significado para mí una lucha. Me había jurado nunca causarle a mamá ninguna pena y no he dejado de atormentarla. Cuando cedía a ella, me sentía despreciable; cuando la resistía, me odiaba. Y nunca he sabido qué conducta Dios esperaba de mí. No puedo más.»

Anne es desgraciada, está dividida por tendencias, por pensamientos imposibles de conciliar e igualmente intensos. Las incertidumbres morales y los conflictos sentimentales la hacen sufrir mucho, hasta el punto que acaba por morir en plena juventud víctima de un extraño tumor. La Beauvoir pone en boca de la íntima amiga de Anne lo que ella realmente piensa: «No creía en la historia del tumor; ellos—sus más próximos—la habían inventado para tranquilizar sus conciencias. Anne había muerto porque no supieron amarla. No quieren creer en ello, eso los molestaría y, además, eso les parece demasiado novelesco; piensan que lo novelesco no se encuentra sino en los libros, esos ciegos. La vida está tejida de acontecimientos improbable, la sola existencia de Anne era ya un milagro».

La ruptura con todo lo tradicional

Finalmente, Marguerite, el último personaje de estos relatos, responde, en gran parte, a la propia autobiografía de la autora. Muchos de los rasgos de Marguerite los encontramos en *Memorias de una joven formal* (primer volumen de los tres que integran la autobiografía de la Beauvoir). Es la joven que se rebela contra la educación tradicional y la formación religiosa: «Recuerdo que en un cinematógrafo—comenta el personaje—a donde mamá me llevó a ver un documento sobre el Polo Norte (tendría, más o menos, catorce años), mi vecino me pasó las manos de arriba abajo por todo el cuerpo: yo me limité a apretar mi bolso con todas mis fuerzas porque creía que quería robármelo; otra vez, cuando el empleado de una pequeña mercería me llevó detrás del mostrador y abrió un poco su pantalón tampoco comprendí lo que se proponía. Esas son las ventajas de una educación cristiana: me habría dejado violar sin pensar en nada malo».

Marguerite se rebela contra ese Dios tan absurdo que le enseñaron y «muy pronto—dice—dudé de que existiera». «Los goces intelectuales—añade—eran los únicos que admitía; me había iniciado en ellos tan joven, que no pensaba en poner en duda su valor.»

Marguerite rompe esquemas, gradualmente se va cargando todo lo que considera posturas cobardes o hipócritas, y así lo expresa al finalizar el relato: «... he querido mostrar sólo cómo fui llevada a tratar de mirar las cosas de frente, sin aceptar oráculos, valores ya hechos; necesité inventar de nuevo todo yo misma, y era a veces desconcertante; por lo demás, no todo es claro».

El manuscrito fue rechazado

En el prólogo de su libro, la Beauvoir explica cómo Gallimard y Grasset rechazaron la publicación de su manuscrito. La razón que esgrimían es que los mismos personajes volvían a encontrarse en los cinco cuentos y que ninguno de ellos lograba constituir un todo cerrado en sí y que se bastara a sí mismo. La consecuencia fue que el original tuvo que ser guardado por su autora en el fondo de un cajón, reconociendo que se trataba de una novela de aprendizaje en la cual se esbozan muchos temas que ha tratado después.

Pasados más de cuarenta años desde su escritura, *Cuando predomina lo espiritual* ha sido publicado en Francia, en 1979, por Editions Gallimard, y en España, en 1981, por EDHASA. En 1980, Editorial Sudamericana, de Buenos Aires, también lo sacó a la luz. En la medida

que esclarece la génesis de la obra de la Beauvoir, se trata de un libro importante y de amena y ligera lectura.—*ISABEL DE ARMAS (Juan Bravo, 32. MADRID-6).*

JAIME CONCHA: *Vicente Huidobro,* Ediciones Júcar, Colección Los Poetas, Madrid, 1980, 247 págs.

Este compendio crítico incluye un «Estudio» y una «Antología» seleccionada por el mismo autor de acuerdo a un orden cronológico. Es un estudio que, aunque abarcador de toda la obra huidobriana en su extensión, se dedica más que nada a revelar ciertos aspectos y a jugar con algunas figuras fundamentales que la delinean. En muchos momentos es el mismo autor quien declara las limitaciones de su trabajo al descartar ciertos temas y proponerlos, a su vez, para otras investigaciones.

El «Estudio» se abre con una «Introducción», y ya desde las primeras páginas Concha revela su rechazo hacia la personalidad de Huidobro y hacia la ambigüedad e inconsistencia de sus actitudes, y, aunque esto no impide que aprecie su producción y la considere de una gran importancia innovadora en la lírica de su país, lo cierto es que esa aversión actúa y no queda muy claro si se trata en el fondo de un conflicto de clases en el que el autor está implicado. Repetidas veces atribuye a cuestiones de clase esas incongruencias, apuntando, además, la imposibilidad de Huidobro de superarlas a pesar de los esfuerzos que hiciera. Es quizá parcializador y esquemático achacar exclusivamente a su pertenencia a una clase «alta» esta incapacidad de integración y de comprensión en un determinado sentido, sin tener también en cuenta razones de índole interno o de constitución de su personalidad. Según el autor, Huidobro se halla irremediablemente «aplastado por su tradición familiar» (pág. 13); al reproducir un fragmento en el cual Huidobro, en un escrito de madurez, se refiere a sus antepasados y a su ansia de renovación, no anota, sin embargo, el conflicto interior del poeta, sólo manifiesta: «sin duda le pesaban sus antepasados» (página 13). Sólo más adelante expresará: «... todo conspira para despertar en el poeta sentimientos antitéticos, de desgarramiento y fijación» (página 15); pero casi inmediatamente volverá al inicio de todo diciendo: «su evasión de Chile será ante todo evasión de su propia clase, con lo cual corrobora su pertenencia a ella al confundir a una minoría social con el país» (pág. 15).

Hay también una cierta ironía en Concha al enfocar algunas cir-

cunstancias familiares en la vida de Huidobro; al hablar de la madre de éste y del seudónimo que usaba para firmar sus artículos, «Monna Lisa», expresa: «¡Tan horrible seudónimo tenía que inducir al hijo a cometer *ipso facto* pecado de vanguardia!» (pág. 15). ¿Es que hasta sus inclinaciones vanguardistas tienen que ser atribuidas a una momentánea y poco significativa reacción frente al contexto familiar?

Para concluir con este tema volvamos al «Prefacio» del libro, donde el mismo autor declara: «El presente trabajo ha sido escrito con un gran interés por la poesía de Huidobro y una cierta antipatía por su persona. Espero que lo último no dañe demasiado lo primero». Para qué argumentar más si el mismo Concha admite un pequeño daño en su interpretación.

Pero retomemos el análisis poético iniciado en la «Introducción»; en ella el autor resalta una característica de la obra de Huidobro que luego va a reconstruir desde su formación incipiente, casi instintiva, hasta su culminación; ésta es el espíritu de la «estelaridad», de lo «aéreo»; este elemento va a verse ampliado, a medida que se incrementa la producción huidobriana y avanza el análisis de Concha, por la adhesión de otros elementos y su vinculación estrecha en un mundo cada vez más complejo. Así, a lo aéreo se unen en un principio una inclinación al cinetismo y una «metafísica del eco», como denomina Concha a su preocupación casi obsesiva por el sonido.

Sin embargo, al hacer hincapié en la búsqueda de algo que defina su poesía, descarta los elementos anteriores y algunas circunstancias vitales como exclusivamente determinantes, remitiendo su explicación al momento histórico en que se gesta. Poeta que escribe entre dos guerras que le son un tanto ajenas y que, por crear un mundo personal, no se convierte en el intérprete del caos reinante, pero, en cambio, queda oprimido por ese agonizar de la humanidad y su antiguo orden.

El «Estudio» sigue en seis partes: «Los primeros pasos», «1916», «Ecos del futuro», «Altazor», «Los poemas finales» y «Retrato sin conclusiones». Las cinco primeras obedecen ya a un criterio selector de la obra de Huidobro resaltando sus momentos más importantes. La primera corresponde a la «prehistoria poética» del poeta, y en ella hace mención de sus primeros libros, de los cuales, en su opinión, nada es rescatable hasta «Las pagodas ocultas» (1914), el que, por lo menos, «ostenta una precoz maestría de construcción». De lo infructuoso de este primer rastreo cronológico, Concha extrae esta pregunta: «¿De dónde sale un poeta, cómo se hace un poeta?», para responder finalmente: «Las vocaciones poéticas, aun las mejores como ésta de Huidobro, nacen a menudo de lo peor...» (pág. 37).

En «1916» se ocupa de las dos obras del poeta chileno fechadas ese año: *Adán* y *El espejo de agua,* centrándose sobre todo en esta última y retomando, a propósito de ella, el análisis de las figuras que reseñaba en la Introducción: fascinación por los sonidos y su medio de propagación aérea y por la materia líquida en diversas manifestaciones. Esta fusión de elementos es un aspecto de la bisensorialidad que Concha destaca en Huidobro.

A la luz de la imagen del poeta distante de su país (distancia física y espiritual) y con una conciencia de escritor periférico, se revisan ahora las primeras obras escritas en Francia; de ahí la insistencia del autor en cierto carácter antipódico de sus obras de esta etapa, marcado por la polarización en dos puntos cardinales exclusivamente: norte/sur.

En el capítulo dedicado a «Altazor», la obra troncal de Huidobro, la presencia de lo aéreo merece un despliegue analítico bastante más minucioso como parte primordial del paisaje lírico; y, vinculado a lo etéreo, el movimiento en su dimensión más amplia, síntesis personal de su visión futurista: «Es al movimiento del cielo, a la condición migratoria de la población celeste adonde trasplanta Huidobro su visión futurista y, por tanto, su sensibilidad para lo veloz» (pág. 87).

Al detenerse en el Canto III de «Altazor» y destacar rsu reflexión sobre el lenguaje y la palabra, Jaime Concha llega a formular una definición del creacionismo, movimiento impulsado por Huidobro: «En cuanto trata de perforar la palabra para llegar a sus orígenes aéreos, el creacionismo es, en primera instancia, un destruccionismo o, como el mismo Huidobro llama a su tarea preparatoria, una anti-poesía» (página 96).

Concha conduce su análisis por el camino de la evolución temática, ligada al devenir existencial del poeta; así, en «Los poemas finales», referido a las tres últimas colecciones poéticas de Huidobro, centra el estudio en esa vuelta a lo corporal signada por la preocupación ante la muerte, después de un largo recorrido etéreo.

Este acercamiento a la obra de Huidobro, a su mundo privado y huidizo, termina con el intento de responder a otra pregunta que, en realidad, queda abierta, pero que nos sitúa ante el reconocimiento y la valoración globales de su obra por parte del crítico: «¿Quién fue, en definitiva, este poeta...?»—*ANA MARIA GAZZOLO (Donoso Cortés; 55, bajo dcha. MADRID-15).*

NOTAS BREVES

EN BUSCA DE UN PERSONAJE: PEDRO PARAMO

MARTA PORTAL: *Análisis semiológico de Pedro Páramo.* Narcea, Sociedad Anónima de Ediciones, Colección Bitácora, Madrid, 1981, 198 págs.

Por la propia naturaleza del análisis literario, es más frecuente buscar en la creación las profundas relaciones que unen al fabulador con su personaje, al artífice con el producto—impalpable o físico—de su trabajo imaginativo. Pero el personaje ya no busca a su autor. El personaje puede crecer y trascender la personalidad oculta que lo puso sobre la tierra de la ficción y abandonarla o vencerla, dando una prueba más de su agresividad, de su independencia y de su humanidad.

Una vez consumada esta ruptura, el personaje puede valerse por sí mismo, rendirse; puede ser, a su vez, creador o agotarse en una representatividad adoptada de buen grado o impuesta desde el exterior: los valores más característicos de un contexto, una situación histórica, una vocación política latente o su íntima conexión con circunstancias sociales concretas absorben su identidad y lo convierten en arquetipo.

En la creación iberoamericana, el arquetipo es víctima de un intenso ataque, que rompe su superficialidad y pretende, por vías de conocimiento y crítica originales—apoyadas en esencia en la fantasía—, transparentar una situación de poder de la que se deriva toda una forma de vida. El dictador, figura eje de la literatura moderna hispanoamericana, genera, desde los retratos de Rómulo Gallegos hasta la plasmación narrativa posterior de Roa Bastos, García Márquez, Scorza, Vargas Llosa, Carpentier..., un ámbito de lucha a la que no es ajeno Juan Rulfo.

El medio no está al alcance del individuo, carga sobre su sensibilidad, la domina, exprime y devora a través de los sutiles o brutales mecanismos represivos utilizados por el dictador para mantener su poderío.

El análisis de Marta Portal comienza por deslindar radicalmente lo que más le interesa de Pedro Páramo, como protagonista de una acción que supera los linderos de lo estrictamente literario, y también como *corpus,* como obra narrativa fundamental para la comprensión del mundo americano. Poco le atrae Rulfo, que permanece apartado de su criatura, impotente ante las interrogantes lingüísticas que Marta

Portal articula a través de las aportaciones de Jakobson, Umberto Eco, Barthes, Althusser, Julia Kristeva—y por extensión, a través de su maestro, Jacques Lacan—, casi relegado a intervenir en este complejo y completo estudio en calidad de nota marginal o confirmación científica, que se manifiesta en declaraciones y entrevistas que le distancian de su actividad de escritor y le adentran en el campo de la estructuración analítica.

Uno de los principales puntos de apoyo del análisis de Marta Portal lo encontramos en la confrontación de los personajes de la novela y en la pretensión de clarificar la espontánea y natural «oscuridad»—que es en realidad interioridad—de las obras de Rulfo. A pesar del interés que despierta de inmediato el estudio de Marta Portal, el tono científico de sus planteamientos obliga a leer previamente el texto, con lo cual el ensayo pierde un tanto de su efectividad, aunque manteniendo en todo momento esa tensión curiosa que induce a comprender en un plano realista, tan alejado de Rulfo como próximo al dominante Páramo, los múltiples sentidos del libro y de la maestría narrativa sobre los que ahonda con gran abundancia de datos Marta Portal, con su talento característico para hacer del ensayo una pequeña aventura.—*F. J. S.*

EL POETA CONVERSA CON SU PASADO

JOSE RUIZ ROSAS: *Poemas (1968-1977),* Morelia, 1980, 36 págs.

Una visión sintética, excesivamente resumida para todo lo que prometen los versos escogidos en esta obra, es lo que ofrece José Ruiz Rosas al recopilar tonos, tiempos y temas que dan la medida de su profunda transformación interior y de su innegable evolución respecto a la poesía, que parte de 1968 y llega hasta nosotros como noticia reivindicativa: José Ruiz Rosas encuentra en este período que va de 1968 a 1977, la base de su trabajo poético, pasado ya el tiempo de la búsqueda del lenguaje y del estilo—si así puede llamársele—propios, definitorios.

Este proceso entrega, por tanto, una historia concentrada, en la que se adivina un primer tiempo del creador y su evolución, materializada posteriormente en un ámbito de tristeza y de burlas, que supone el pilar maestro de un esfuerzo simbólico, escueto, exigente, tenebrista.

El avance de José Ruiz Rosas atraviesa por ello varias áreas de experimentación: el descriptivismo predominante a finales de los años

sesenta y la insaciable sed de fundir los objetos con emociones humanas, partiendo de los significados que flotan en el aire idealista de la denuncia de la degradación y de la progresiva aniquilación de la vida en la modernidad.

A mediados de los setenta, Ruiz Rosas emprende una tarea mucho más ambiciosa: la ironía es el medio para realizarla. En los poemas de este período caen los héroes, vencen los topos, la voluntad decidida a no conformarse con el miedo y el aislamiento, y también la melancolía de una belleza desconocida que brota siempre de la esperanza del hombre solo, o como dice Ruiz Rosas: de la palabra sola, frente a la ignorancia y el temido paraíso de la propia poesía. Este es el legado de un autor peruano, inquieto y observador, que no reprime su intuición en la densa pelea por expresar siempre.—*F. J. S.*

LA VISITA DE LA MARGINACION

EMMA DE CARTOSIO: *Automarginada.* Casa Pardo, 1980, 74 págs.

La larga trayectoria de Emma de Cartosio se atiene a su propia experiencia, en contraste con el signo de su época. Resulta tópico hablar de las características del tiempo que nos ha tocado vivir, pero sabemos que en los tópicos se encierran muchas verdades que han perdido su vigor, al ser compartidas por grandes masas de personas o al ser repetidas constantemente como una frase vacía, que aceptamos por ser parte fundamental de una realidad cotidiana.

Este mundo de permanente injusticia crea un estímulo, a pesar de su abatido escepticismo: la decisión. Con decisión se adopta una postura que permite ser uno mismo. Así lo entiende Emma de Cartosío, reafirmándolo en esta obra, donde ha elegido el universo de la marginación—de «su» marginación, buscada y aceptada junto a la de los demás—para comunicarnos hasta dónde llega el tópico y cuáles son las raíces que hacen de él una realidad en la que es necesario penetrar para comprender y no vivir de referencias impersonales, de versiones asimiladas sin crítica ni duelo; para participar de todo lo que se escapa a la vivencia común de las mayorías.

Encontrarnos ante un testimonio no nos permite reprochar el protagonismo de la autora. Situaciones, personajes, conocidos o inventados, un bagaje cultural geográfico y anímico..., resaltan la figura o contrafigura que confiesa todo lo que le inspira ese paisaje de indivi-

duos, en que se reúnen la soledad de la distancia, el recuerdo familiar o insolidario y, como señala Emma de Cartosío en su poema «Intemperie», la muerte capaz de transformarnos «en vida que nos vive»...

Automarginada es el fruto de «entradas y salidas» en varios institutos de marginados sociales argentinos, realizadas deliberadamente por la autora. Este dato es el que, antes y después de leer los poemas del libro, expresionistas, de corte parisiense en muchos casos, sencillos y muy personales, nos obliga a preguntarnos si fue antes la voluntad de convivir con los marginados como una más, que la propia poesía, y si ese interrogante podrá llegarse a dilucidar alguna vez.—*F. J. S.*

EL MISTERIO DEL JARRON ORIENTAL

JOSE KOZER: *Jarrón de las abreviaturas.* Premia Editora, Libros del Bicho, 21, México, 1980, 56 págs.

En verdad que nos encontramos ante un mágico jarrón de las abreviaturas. Su lectura nos obliga a sospechar que este jarrón fue roto alguna vez, víctima de la más nimia de las casualidades, y que fue José Kozer quien recibió el encargo de recomponer los fragmentos con paciencia oriental, de forma que la sabiduría acumulada en tan artístico envase no se perdiese en su interior, destruido, invadido por la pícara curiosidad de la luz.

Porque en realidad, la poesía de Kozer parece surgida de una lenta indagación estética, en un fluir sereno y filosófico, a manera de las sentencias de Oriente, completamente alejada del contexto iberoamericano o europeo, seductor, místico y ancestral. Kozer narra poéticamente, sobreentendiendo con nuestra complicidad, todo lo que sugiere el descubrimiento del poeta Yang Wan Li, las peripecias de soldados, artistas y emperadores, como Yao, Mo Tsé, Hsin, Wen Su, An Lu Shan...

Círculo de personajes, en consecuencia, fantástico, mítico, que tiende tan pronto a la elevación ascética como al realismo de situaciones, como las de la derrota, el desengaño o la meditación, aunque expresadas por Kozer en un lenguaje homogéneo, sobrio, paisajista, lírico, que rompe su idilio con formas y fondos de leyenda para delatar en tono agresivo a un psicólogo y a un esteta: él mismo.

La posición extrema tomada por el poeta para resolver con cierta continuidad su obra, dentro de una concisión que a veces parece exa-

gerada, está en oposición al refinamiento de motivos, a la exquisitez artística de países remotos, trasplantada en una realidad diferente a ella en todos los aspectos, menos teológica y vegetal, y que diferencia el acercamiento de Kozer con los protagonistas de sus versos con pensamientos y contrarreflexiones.

Esta ruptura, que reafirma la del jarrón, hace del trabajo del poeta una obra sugerente, atractiva y, en cierto modo, contradictoria. Contradicción que está en relación directa con el carácter narrativo de las poesías aquí recogidas y con la vida poética y expansiva, oscura en todo caso—tal vez de ahí su atractivo—de sus nombres y protagonistas, callados y reveladores desde ese otro mundo del jarrón, entero de nuevo y hermoso misterio puro en su fondo, merced a la habilidad de Kozer.—*F. J. S.*

SIEMPRE/NUNCA LA MUERTE

JOSE RAMON RIPOLL: *La tauromaquia.* Prólogo de Aurora de Albornoz, Editorial Ayuso, Premio «Guernica» 1979, Madrid, 1980, 92 págs.

El prólogo de Aurora de Albornoz recalca los elementos que componen de manera más evidente la poesía de José Ramón Ripoll, gaditano e innovador: frases, notas, citas o fragmentos son, en esta obra, anécdotas al lado de la pretensión poética que arrastra al autor al ejercicio de composición musical y sentimental de sus versos. La tauromaquia es la base de esa composición, a manera de una crítica que va aumentando de tamaño y de tono, y lo engloba todo en el cosmos esperpéntico de los grabados goyescos y de las piezas que se unen, finalmente, en el *collage* poético de Ripoll, retornando a su fuente esencial: la imagen.

Por desgracia, es sólo la muerte el sentimiento dominante que enlaza tiempos, estampas y reconsideraciones formales en la composición de José Ramón Ripoll. O tal vez, por fortuna, es así. Como señala Aurora de Albornoz en el prólogo, retratando la peripecia artística del poeta, predomina en su trabajo la búsqueda de una poesía social que no excluya, con su orientación política, una profunda inquietud estética. El *collage* resultante, al que se agregan recursos musicales, propagandísticos y literarios, aumenta la dimensión más agresiva de esta tauromaquia, que debe entenderse como desesperada lucha contra la muerte y quizá contra la supervivencia, y no como ciencia del toro.

En este sentido, Ripoll favorece el contenido sobre la forma o deja que esto se produzca en su obra de manera que parezca natural, tratando de conciliar las crueles enseñanzas del pasado con una visión del presente, que sigue reclamando consciencia frente a la brutalidad y el olvido. Es muy probable que por este motivo, Ripoll trate de inscribir en su poesía su formación, para tomar de ella razones y actitudes que puedan ser sumadas limpiamente a la de sus maestros: Cernuda, Unamuno, Hernández, Juan Ramón o Lorca..., de modo que la poesía prevalezca sobre la multitud de elementos que aprovecha para incrementar el factor expresivo de su obra, y someter a su goce la técnica. No sucede así como la muerte, en cambio, que preside esa fiesta múltiple y a veces equívoca, en la que el toro puede dejar de ser el centro de la atracción del espectador en cualquier momento.—*F. J. S.*

PALABRAS, MEMORIAS, COSAS

MARIO DEL VALLE: *Del río de la memoria.* Ediciones Rechilete, México, 1980, 53 págs.

La palabra o la memoria, ¿cuál ha sido la verdadera preocupación de Mario del Valle en este poemario, que transcurre sin prisa, cortante como un reproche, hasta aferrarse desesperadamente a las cosas y bañarlas de sentidos y creencias? Es difícil encontrar tan firme hermandad, pero Mario del Valle procura, y puede decirse que consigue, entrelazar su interés por desvelar el enigma de la palabra y todo lo que de ella nace y habla, exponiéndonos con un lenguaje cuidado, plagado de matices, por el que insiste en los espacios ocultos que retiene la memoria, ese vibrar espiritual del río que lleva con sus impresiones, imágenes y significados inadvertidos.

Frases, versos concisos para el ansia que pretende relacionar la memoria con su circunstancia, con lo que el poeta define como «climax», es lo que revela la poesía de Mario del Valle, asociada al sentir de lo humano, a su optimismo y a sus frustraciones. Y lo hace con un refinamiento no exento de dudas, consideraciones y revueltas que dan al cauce de la corriente profundidad; entre sus temas fundamentales: el dolor, las ruinas y los desengaños.

Lentamente relaciona el poeta las implicaciones de su propia reflexión. En cierta medida, siempre es así. Pero esto nos lo presenta Mario del Valle de esta forma tranquila, casi inmóvil, a pesar del ímpetu con

que presionan sobre él las preguntas que le hacen los objetos y que se hace él interiormente; las presencias y voces que le asedian en su mundo abstracto y contraproducente de palabras, como en una conversación que termina en monólogo. Este es el sentido de la poesía de Mario del Valle.

Ello llega a constituir una cuestión de verdadera trascendencia para el poeta, que se aprecia especialmente en su poema «Los demás, los sueños»:

¿qué atañen a mí,
insolente,
si soy inciertas palabras,
ráfagas apenas?

Una cita de Eliot, oportunamente recogida en el libro, pie de su tercera parte, nos explica esa ruta de sombras y grandezas que atan al creador a su trabajo, a su faceta de investigador de efectos y valores del lenguaje, cuando liga expresiones a sentimientos con gran simplicidad, desembocando en una memoria de miedo, en una síntesis de términos que supera a las propias palabras, verdadero núcleo del libro y obsesión de su autor. Con sencillez lo confesó Eliot: «Te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo».—*F. J. S.*

LAS MASCARAS DE LA IRONIA

MARIANO ROLDAN: *Asamblea de máscaras.* Rusadir, Premio Internacional de Poesía «Ciudad de Melilla», Granada, 1981, 80 páginas.

Dos centenarios alumbran esta curiosa Asamblea, iluminando con sorpresa la universalidad de lo que Mariano Roldán califica de «máscaras expresadas» en la dedicatoria de su libro: la universalidad de Picasso, dirigida primero hacia Europa y más tarde al resto del globo, y la de Juan Ramón Jiménez, poesía que recorre un sentido inverso: en primer lugar, hacia América, y después hacia otras civilizaciones con las que nuestra cultura guarda menos puntos de relación y coincidencia.

No es éste, sin embargo, un poemario ceñido a la personalidad de dos egregios nombres de nuestra órbita de pensamiento, sino una comprobación de la indefinición conceptual del poeta, metamorfoseada

como en un cuento por Mariano Roldán, en el inicio de la Asamblea, burlesca y trágica al tiempo, provista de un lenguaje de resonancias andaluzas y que elige el relato como protexto para destilar inventiva y emoción, a veces con nombres. Así se advierte en «Máscara de la moda», en el que un discreto paréntesis es poco para contener el apasionado recuerdo de Blas de Otero, como una compañía humana con la que se forja poesía, sueño y amistad; fundamentos del trabajo de Roldán al imprimir gesto a sus máscaras.

Lejos de la recapitulación, en fin, el propósito profundo de la poesía de Roldán, que busca un arte próximo al individuo, y que se manifiesta mecánicamente hacia el exterior, entroncando a veces con panoramas andaluces, y en concreto con los cordobeses, de los que nuestro poeta es hijo y amante, y sin que esta relación pueda referirnos ningún tipo de afecto edípico; lejos, pues, del capricho. Poesía descriptiva, directa, pero que no se queda en las apariencias de su inspiración, aunque tampoco se incline por ninguna variedad de trascendencia metafísica.

La poesía de Mariano Roldán en *Asamblea de máscaras* tiene algo del Mediterráneo, acaso esa vocación por comunicarse oralmente y por transmitir así sensaciones e historias, y un pedazo de la Andalucía que no puede abarcarse con palabras ni pequeños retazos de fervor filial, e incluso adivinaremos algunos reflejos del viaje a Itaca de Kavafis, en su transcurso festivo e ingenioso.

Sin embargo, todo ello queda encerrado en un mundo extremadamente pequeño. De éste nace el agobio opresivo del que da imagen el poeta a partir de su exilio forzado del mundo, de su tristeza al abandonar la compañía de los demás. Esa discriminación está confrontada con el canto sencillo de Roldán, donde radica su sátira, como único camino para salir de tan turbia como retorcida confusión, en la que el poeta es expulsado del paraíso.—*F. J. S.*

LA VIDA COMO RETORNO

MANUEL ANDUJAR: *Secretos augurios*. Prólogo de Rafael Conte, Emiliano Escolar, editor, Madrid, 1981, 201 págs.

Relatos nacidos tras el exilio, maduros tras el reencuentro y la incorporación efectiva de Manuel Andújar al panorama literario español más avanzado en el plano intelectual, temático e incluso técnico desde

España, predomina en ellos una fría extrañeza que encadena uno a otro, cristalizando en la edificación de una ciudad fantástica de perfiles realistas, que guía a todos los personajes a similares obsesiones y horrores. Pero no es la narrativa de Andújar por esto pesimista.

Tal vez sea lo que Rafael Conte, en un magnífico prefacio, denomina «redescubrir la patria», o efecto secundario del retorno, pero en todo caso predominan en los relatos de *Secretos augurios* elementos más que suficientes para afirmar que el escritor no ha consumado todavía su exploración. Porque las historias no tienen por qué ir ligadas necesariamente al paréntesis del exilio ni al vacío temporal consiguiente. Así lo han demostrado otros autores que Rafael Conte cita, elaborando un resumen de lo que podría ser la larga lista de la ausencia literaria de nuestra cultura tras la postguerra española: Francisco Ayala, Rosa Chacel, Ramón J. Sender..., junto a todos aquellos que no pudieron volver.

Eso nos obliga a buscar en otras motivaciones una explicación de la influencia de la muerte en los cuentos de Andújar. Llegados a este punto, es evidente que Andújar se ciñe a influencias culturales características: Baroja, Galdós, Valle-Inclán, fundamentalmente, pero en permanente relación con los autores de nuestra literatura más reciente también y con lo más destacado de la creación de otros países, vocación a la universalidad que si en la teoría es proclamada con frecuencia como alimento de las corrientes más avanzadas de la novelística española, rara vez pasa a la práctica, salvo como frustración. En raras ocasiones como apoyo original a los rasgos genuinos de nuestro singular sentido de la creatividad.

La combinación de universalidad y pretensión regeneracionista es clara en la narrativa de Andújar. Pero no tanto en función de los títulos que ya nos ha entregado, sino en función de los que cada uno de sus nuevos relatos nos recuerda: «las largas novelas que nos debe», en palabras de Conte.

Esta esperanza nos permite alejar de nosotros los sombríos pensamientos que inspira el protagonismo pétreo, que se manifiesta claro en casi todos los relatos de este volumen, respecto a la muerte, y que Andújar utiliza—y esto es preciso resaltarlo—como medio de comprender y amar todo lo que está vivo y depende de la voluntad del ser humano, cuando aún existe oportunidad para librarlo de una perdición fatal.—*F. J. S.*

HEROES SIN TUMBAS

OSCAR RODRIGUEZ ORTIZ: *Sobre narradores y héroes*. Monte-Avila, editores, Caracas, 1981, 144 págs.

Tres partes muy definidas estructuran el contenido de este ensayo literario. Su definición depende del estudio de tres personalidades, sin las cuales sería incomprensible la revitalización experimentada desde los sesenta por la literatura hispanoamericana: Reinaldo Arenas, Manuel Scorza y Jorge Enrique Adoum, a los que hermana su interés por penetrar en el encanto y en la humanidad de los hombres que forjaron la independencia americana, concentrada en la figura del mito.

La influencia de la Revolución francesa, pasando por España y llegando hasta Sudamérica, como traída por los personajes de Alejo Carpentier más que por una dinámica histórica, aunque analizándola con detenimiento, es el fenómeno central del capítulo del libro dedicado a Reinaldo Arenas, que encuentra una de sus manifestaciones gráficas en el lenguaje y en los conflictos que configuran el carácter de sus personajes, entre los que destaca el dominico Servando Teresa de Mier, como prototipo de un ideal que se pone en marcha, a pesar de su ingenuidad bondadosa y roussoniana, en la lucha infinita por la libertad.

En Manuel Scorza asistimos al análisis de la metáfora, en la que el proyecto literario, su ciclo y, en particular, *Redoble por Rancas,* quedan equiparados a las condiciones sociales que determinan el tono de su crítica y la orientación de sus novelas. La «realidad crónica» de Scorza se convierte, por este procedimiento, en una fábula pura que estrecha la relación entre historia e imaginación. Y esto en sus puntos de contacto con los rasgos sobresalientes de la narrativa hispanoamericana como contexto, es decir: a través de las características más llamativas del amplio mundo que las novelistas de Hispanoamérica han contribuido a crear. El cacique, la explotación extranjera, las revueltas campesinas, las leyendas..., y un amor por la aventura que no se detiene ante ninguna moral, constituyen los aspectos de mayor significación de ese universo fantástico.

Jorge Enrique Adoum es un caso distinto de los anteriores, aunque, como demuestra Rodríguez Ortiz indirectamente, complementario. Si en Arenas y Scorza veíamos un predominio de la ética sobre el dilema literatura-política que se plantea el intelectual hispanoamericano, en Adoum encontramos la defensa clara de un ideal elegido. La literatura de Adoum pasa inevitablemente por la figura de Marx y no por la de Bolívar, San Martín o Martí, colocándole entre la demagogia y el mi-

nucioso análisis de caracteres contrapuestos por la autorreflexión del autor, a través de sus personajes literarios.

A pesar de su brevedad y de no buscar en la épica colectiva de *Las lanzas coloradas,* de Uslar Pietri—en este estudio, la épica está individualizada—, o en el inmenso retrato social generado por el talento periodístico de Gallegos, este análisis cultiva ese sentido de evolución que vincula a los escritores individuales en una causa común, cuya transformación aún puede ofrecernos numerosas sorpresas: la independencia de América, como un proceso que sigue abierto.—*FRANCISCO J. SATUE (Pañería, 38, 2.º MADRID-17).*