Sección bibliográfica

STRAVINSKY A TRAVES DE SU "POETICA MUSICAL"

Bajo el título de *Poética musical* (Taurus. Madrid, 1977) se nos ofrecen una serie de conferencias o lecciones pronunciadas por Igor Stravinsky en la Universidad de Harvard y publicadas en 1940 con el nombre de *Poetics of Music.* La presente versión castellana parece estar tomada de la edición francesa, pues en el libro figura como título original el de *Poetique musicale.* Sea como fuere, nos encontramos ante unos textos escritos hace cuatro décadas por uno de los compositores clave del siglo XX. En ellos se recogen opiniones diversas sobre la creación musical y muy variados aspectos en relación con el arte sonoro. Superficiales unos, interesantes otros, algunos sorprendentes, el conjunto no constituye en ningún caso aportación esencial a los escritos sobre música, ni en el aspecto técnico ni en el estético, pero ilustran el pensamiento de un creador que ha influido de manera decisiva en los avatares de la música de nuestro tiempo.

Tal vez el propio Stravinsky hubiese escrito estas páginas de manera muy distinta en años posteriores, pero hemos de limitarnos a sus concepciones tal y como se nos presentan en esta *Poética musical.*

El libro consta de seis lecciones y un breve epílogo (en realidad un prólogo y cinco lecciones), cada una con su título, y que iremos comentando individualmente.

La primera lección es una afirmación de principios y un adelanto de los temas a tratar en las clases siguientes. De esta afirmación de principios tal vez el punto más interesante sea la negativa de Stravinsky a considerarse un revolucionario. Para él, «quien dice revolución dice caos provisional. Y el arte es lo contrario del caos». Si los críticos y el público en general lo consideran como un compositor revolucionario —y la referencia esencial es a *La consagración de la primavera*—es porque esta palabra tiene un prestigio. Lo que sí aportó con *La consa-*

gración... fue una novedad, una forma nueva de entidad musical. La obra de arte en general, y la musical en particular, necesita de un pensamiento, una creencia que la sustente. Tal es el caso del *Pierrot Lunare* de Schönberg, obra que podrá o no gustar, pero que está realizada respondiendo al pensamiento de su autor. Para poner un ejemplo de la miopía de los críticos cita el caso de Gounod, a quien en su día se le negó toda capacidad melódica y se le acusó de germanófilo y poco francés.

En esta primera lección Stravinsky toca demasiados temas sin una continuidad muy lógica. Claramente la exposición está mal construida y abunda en digresiones, pero quizá la toma de contacto sea lo más difícil para cualquier «maestro».

La lección segunda trata del «fenómeno musical». Stravinsky confiesa compartir las ideas del filósofo ruso Souvtchinsky, para el cual la creación musical es fundamentalmente una mezcla de intuición y práctica en relación con el tiempo. Este tiempo puede ser psicológico u ontológico y a ambas formas puede ir ligada la música. El primer caso dará una música de contraste, el segundo de similitud. La obra musical creadora será una fusión de los dos elementos.

Se detiene Stravinsky en el tema de la melodía, que define como «el canto musical de una frase cadenciosa» y a la que otorga—acertadamente—el título de elemento esencial entre todos los que constituyen la música. Lo que es ya más discutible es que niegue a Beethoven la posesión de la melodía. Nos parece sensato decir que Beethoven poseyó otras cualidades musicales en grado más elevado que el melódico, pero de ahí a la afirmación de Stravinsky...

La tercera lección, «De la composición musical», consta de dos partes bien diferenciadas; en la primera, Stravinsky aboga por la vena artesanal del compositor: el artista creador siente un «apetito» que es como una necesidad natural y que le obliga a «inventar», es decir, a imaginar, pero además a descubrir y a llevar a cabo una realización. Lo que se denomina «inspiración», que para el gran público es el secreto del artista, no es sino una de las cualidades secundarias del creador.

La segunda parte de esta lección es un despiadado ataque a la música wagneriana, que, según él, representa el ahogo de la música verdadera bajo la hojarasca del arte-religión y de los floripondios literarios. Baste citar la siguiente aseveración: «Hay más sustancia y más invención auténtica en el aria *La donna é mobile*... que en la retórica y las vociferaciones de la *Tetralogía.*» Nos es difícil comprender cómo un músico de la talla de Stravinsky pueda tener tales juicios hacia el genial autor de *Tristán e Isolda.* Pero es que Stravinsky como crítico

no debe asociarse a Stravinsky como compositor. Lo suyo era crear la música y no juzgarla.

La cuarta lección, «Tipología musical», insiste en la sujeción del artista a unas normas que no significan esclavitud, sino libertad; y pone el ejemplo de la fuga, música pura sometida a unas estrictísimas reglas de juego. De nuevo el odiado Wagner sale a relucir como ejemplo nefasto de destructor de las reglas tradicionales e instaurador de otras tan arbitrarias y mucho más molestas. Se detiene luego Stravinsky en la oposición clasicismo-romanticismo y modernismo-academismo. En términos generales puede decirse que el autor de *Petrouschka* defiende el «tono» de cada época particular—sea la que fuere—siempre que ese «tono» esté sustentado por un saber hacer, por un oficio racional. Las últimas páginas constituyen un agresivo ataque a los críticos musicales y a los *snobs* y una defensa del público medio—mucho más honrado en sus reacciones, aun cuando esté equivocado—y de los mecenas que están desapareciendo absorbidos por la máquina del estado.

«Las transformaciones de la música rusa» es el título de la quinta lección. En ella Stravinsky traza una historia—bastante superficial por cierto—de la música rusa antes y después de la Revolución. Sobre el nacionalismo del siglo XIX se limita a repetir las consabidas afirmaciones que podemos encontrar en cualquier manual, por conciso que sea, de historia de la música. De la situación musical en la Unión Soviética tiene Stravinsky una visión «catastrófica». Su condena aparece teñida de un rabioso anticomunismo. No está de más recordar que en el año en que fueron dictadas estas lecciones Stravinsky se hacía ciudadano norteamericano.

Todo lo que las autoridades soviéticas hicieron en relación con la cultura popular, el resurgimiento de los bailes folklóricos, la democratización de la ópera y la música sinfónica, no ofrece ningún interés. Todo se politizó y llevó a extremos grotescos. No podemos estar de acuerdo con estas palabras del músico, pese a que reconocemos que algunos críticos de la cultura «oficial» se convirtieron en meros panegiristas, con olvido de una crítica seria y científica. Pero, pese a todo, es imposible negar la envergadura del arte musical soviético y su difusión ante una nueva masa a la que se le había negado toda posibilidad de tener acceso al mundo de la cultura.

La sexta y última lección versa sobre la interpretación. Acaso sea ésta la más interesante y atinada de la serie. El intérprete se encuentra con que él es el mediador entre la partitura y la obra llevada a realización. El peligro estriba en que el intérprete no sea fiel a lo que el compositor escribió. Para conseguir una máxima fidelidad el intérprete debe ejecutar lo que está escrito, sin aditamentos inútiles, sin halagar

al público desvirtuando o exagerando los matices o los tiempos. Pero hay algo que el compositor, al ser la dialéctica musical más rica que lo que el creador puede escribir en un pentagrama, no puede expresar de manera explícita, y es ahí donde entra el intérprete. Por eso debe éste poseer una cultura no sólo musical, sino también espiritual. En general, las opiniones de Stravinsky coinciden con las del gran director Sergiu Celebidache, que es uno de los pocos artistas que se ha preocupado profundamente de la fenomenología musical.

El breve epílogo con que remata el ciclo de conferencias es un resumen de lo expresado a lo largo de las lecciones. Finaliza con un canto de alabanza a la música, que es «como un elemento de comunión con el prójimo y con el ser».

Menos técnico y mucho menos importante que *El estilo y la idea,* de A. Schönberg, la *Poética...* stravinskyana es, sin embargo, un interesante aporte a nuestra escasa bibliografía musical. La traducción española es medianamente aceptable, con no pocas expresiones bastante discutibles y algunas rechazables.

Personalmente recomendaríamos a los lectores interesados el libro *Stravinsky en conversación con Robert Craft,* que contiene un más amplio panorama del pensamiento—en todos sus aspectos—del gran autor de *El pájaro de fuego.—J. C. RUIZ SILVA (Joaquín Costa, 51, 4.º MADRID-6).*

LOS ORIGENES DE LA NOVELA LATINOAMERICANA

Durante los últimos años se nos ha repetido hasta la saciedad que la novela latinoamericana arranca y parte del nunca bien ponderado, apenas entendido, escasamente estudiado con rigor y seguido con bastante histerismo boom. Quien así ha opinado, y ha sido la mayoría, o desconocía la literatura o, lo que es peor, tenía la malicia suficiente como para ignorarla y despreciarla, lo que, en definitiva, es una forma como otra cualquiera de desconocimiento. Bien está que los componentes de ese movimiento que conocemos con tan extraño nombre hayan negado la existencia de los novelistas anteriores a ellos y hermanos de continente. Y digo que bien está, porque esa postura es no solamente necesaria, sino imprescindible para todo aquel que tenga el más mínimo deseo de vanguardia y, por tanto, de ruptura con la herencia re-

cibida. Este intentar partir de cero, de un primer lugar donde antes no había nada, no ya que no mereciera la pena de tenerse en cuenta sino lisa y llanamente que no existió nadie que ocupara el lugar del narrador, este intento, digo, se nos presenta como tópico y típico en la literatura mundial de todos los tiempos. No hay que darle más importancia de la que intrínsecamente posee, que ya es mucha. Luego se verá que realmente no hay tal ruptura sino más bien continuidad en los temas esenciales de la vida y de la muerte, de los seres y de los objetos. He escrito continuidad y realmente tenía que haber puesto insistencia, para que nadie se alarmara. Cuidado que en ningún caso pretendo insinuar repetición, pues será el punto de vista del artista el que consiga que esa temática ya no sea la misma que había sido tratada en el pasado, ni siquiera que pueda hacerse referencia a ella. La entrega del testigo es, de esta manera, la proclamación de la libertad humana, en el acto de prescindir de lo que se recibe por conderar asumido ese legado que ya no debe discutirse pero tampoco tenerse en cuenta a la hora de enfrentarse con la propia obra de arte. El comportamiento aparece una y otra vez, y siempre parece nuevo porque realmente es otro, nunca el mismo y jamás presentado con idénticas características. La novedad y la tradición vienen a fundirse en la estela que el hombre ha ido dejando como constancia de su historia y de su desgracia, en forma de literatura, de arte o de cualquier otro tipo de manifestación de cultura y de civilización. No es otra la enseñanza que hemos recibido de nuestros mayores y que hemos negado sistemáticamente, como no podía ni debía ser de otra manera.

La publicación de esta antología [1], sobre cuyas ausencias, sin ser muy notables, no pienso discutir, pues ya se sabe que son dos conceptos indisolublemente unidos, tanto que una antología sin ellas viene a ser como un jardín sin flores, la publicación, decía, confirma algo elemental, no por ello menos importante: que la novela de América Latina no ha nacido de repente, ni por generación espontánea ni por ciencia infusa. Detrás de esa espléndida floración, a cuyo estallido hemos asistido tan recientemente, hubo un número de escritores que fueron algo más que emborronadores de cuartillas, que hicieron otra cosa que solazarse en la contemplación amable del ser humano, que pensaron que la literatura debe ir siempre hacia adelante en la apertura de nuevas vías de expresión, de acercamiento y de interpretación de los misterios insondables del alma humana. Y es toda esta actitud la que los ha salvado de ese abismo cruel que es el olvido. No se trata por parte de los antologos de adoptar un patrioterismo que los haya obligado a encon-

[1] MARIO BENEDETTI y ANTONIO BENÍTEZ ROJO: *Un siglo del relato latinoamericano,* Edit. Casa de las Américas, La Habana, 1976, 747 págs.

trar unos orígenes que no existían. Existían y existen, y la actual novela latinoamericana parte de ellos y a ellos se debe, como éstos a la literatura clásica española y ésta a la griega y latina y etc. Ahora bien, es admisible que se diga que estos cien años anteriores tienen sentido a la luz del éxito inmenso habido en los últimos años. Pero, ojo, que ése ya es otro asunto que nada tiene que ver ni con la literatura ni con el arte, sino con el comercio y con la industria, con la moda editorial, temas todos muy respetables y dignos de tener en cuenta, pero que desbordan ampliamente los objetivos de este artículo. ¿Cabría preguntarse, de todas maneras, si hubiéramos detenido nuestra mirada en ese siglo de narradores, de no haber existido el boom? Dicho de otro modo, ¿es éste el que significa a los anteriores? Descartado el eruditismo inoperante, yo creo que la edición de este libro responde a un bien planeado esquema de trabajo, en el que no se ha actuado con argumentos previos que luego los textos se han encargado de confirmar. Más bien ha sido al revés, y ha sido de la lectura de éstos de donde se han desprendido las consecuencias que importaban para su actual aparición, aunque los textos admitan hoy una lectura al margen de estas consideraciones. Y ello es muy importante, pues fundamentalmente demuestra que es una literatura viva y fresca, válida plenamente para nuestra época y nuestra estética.

Los orígenes a que hace referencia el libro abarcan desde Fernández de Lizardi hasta José María Arguedas, o, lo que es lo mismo, desde los albores del siglo XIX hasta nuestros días. En medio de esos dos autores una amplia muestra de narradores, que abarcan la narrativa de ese siglo de literatura americana. Me parece que lo fundamental que arroja la lectura y el manejo de estos textos es la progresión que se nota en ellos. Cada nuevo relato va consiguiendo acercarse a una más amplia visión de las posibilidades literarias de la lengua castellana, sin que ello suponga que la selección de relatos se haya hecho desde perspectivas formalistas que buscarán ofrecer al lector perfeccionismos literarios que no pasarán de ese nivel. Creo que lo que pretende el libro es dar el panorama de una literatura que se ha mantenido viva desde sus albores, tratando de indagar sobre asuntos y problemas cuyo tratamiento es válido todavía. En este sentido se les podría reprochar a los autores de la antología que, siendo eso, el arte es algo más, y que concretamente en la narrativa latinoamericana de ese tiempo se pueden encontrar textos que darían no ya la razón, sino el convencimiento de que el abanico es más amplio de lo que a primera vista pudiera parecer. Por el contrario, si lo que han pretendido es llegar a la conclusión de que la narrativa fue durante esa época un cuerpo vivo y como tal en movimiento continuo sin reposo de ninguna especie, es indudable que lo han conseguido, y lo

han conseguido incluso de una manera más sencilla de lo que pudiera parecer *a priori,* pues desde las primeras líneas se aprecia un hilo común a todos los relatos: el tratamiento de la realidad latinoamericana, una realidad vasta y ancha, apenas conocida y peor tratada. Por elemental que pueda parecer he insistido en este punto porque creo que tanto los autores como los textos han sido traídos a las páginas de este libro en función de que son representativos de las luchas, las diferentes luchas que ha habido en el continente hermano por su independencia y liberación. Pero no sería honesto de nuestra parte criticar este criterio selectivo, que es tan válido como otro cualquiera, pues no implica ni presupone necesariamente que haya de incurrirse en el panfleto incendiario y de logros artísticos más bien nulos. No; en el libro hay un poco de todo, siempre ateniéndose a ese hilo a que antes he hecho referencia, y los altos y bajos en la calidad literaria de los títulos utilizados es consecuencia lógica en una antología tan amplia. Los fracasos literarios de bastantes textos tienen importancia en el contexto en el que son ofrecidos y no importa tanto este o aquel aisladamente, sino en relación y conexión con los otros, pues es esta visión unitaria del hecho literario la que da sentido a la obra y toma la conciencia común de la América Latina, una conciencia hecha a trancas y barrancas, sin la ayuda de nadie y con el rechazo de todos. En la más absoluta soledad.—*JOSE MARIA BERNALDEZ (Pablo Casals, núm. 6, 7.º D. MADRID-11).*

LOS VERDES DE MAYO HASTA EL MAR

De Luis Goytisolo: segunda etapa de una aventura literaria

Ojos, círculos, búhos (1970), de Luis Goytisolo, es un irónico «collage» en torno a la crítica de la sociedad de consumo, en que el autor nos muestra la desacralización del arte a través de la técnica de reproducción y el pastiche lingüístico. Este experimento imaginativo, barroco, al que podría sumarse la obra *Devoraciones* (1976), se inscribe en una nueva concepción de la literatura basada en la tensión en que se debate el hombre de nuestro tiempo entre las fuerzas de lo racional e irracional.

Recuento, segunda etapa del ciclo novelístico *Antagonía,* es hasta cierto punto un repudio del realismo social anteriormente cultivado por

el novelista en obras como *Las afueras* (1958). La desilusión ética, que sigue a la crisis histórica de la posibilidad democrática en la España de la década de los sesenta, se transforma en una meditación profunda de la lengua y la sintaxis de la prosa.

La frustración ideológica, la crisis de identidad que impide la realización plena del personaje Raúl de *Recuento* [1] termina en el encierro de una cárcel lingüística geográficamente concretada en Rosas. Desde este pueblo, donde nació su vocación de escritor, el narrador emprende la tarea de reconstrucción para intentar configurar «una realidad mucho más intensa que la realidad, de la que toda esa literatura pretende ser testimonio o réplica» (pág. 623).

El subjetivismo y la irrealidad adquieren en *Recuento* una nueva valoración por esa desilusión del personaje que le lleva a un divorcio temporal entre lo real e ideal. La imagen va otorgando autonomía a la realidad para crear un mundo ficticio válido, autónomo. Este desplazamiento subjetivo, lírico, incorpora en las páginas finales del texto la accidentalidad del elemento biográfico como retorno a la infancia del personaje, símbolo del poder germinativo del mito siempre abierto a esa iniciación característica de todo acto de creación literaria: «El camino que conduce hasta estas notas escritas sobre la cara satinada de bastas hojas de papel higiénico [2]. Un itinerario largo y enrevesado, a veces como bloqueado, como cortado; a veces perdiéndose como se pierden en el monte los senderos que no llevan a ninguna parte» (pág. 580).

Narrador, autor y lector van tomando progresivamente conciencia del engaño que encierra ese mundo de apariencias, constatación que lleva a una valoración de lo incierto y ambiguo para evocar una metarrealidad que trasciende el conocimiento del mundo fenoménico, clausurando así la importancia de los recursos convencionales—típicos de la etapa del realismo social—que trataban de dar una ilusión de representatividad: «Para Raúl, la inseguridad derivada de dejar de contemplar el mundo a partir de una determinada ideología en la que toda pregunta tenía su respuesta, en la que todo quedaba explicado, había repercutido momentáneamente, qué duda cabe, no sólo en su estabilidad psíquica y sexual, sino, lo que es peor, también en su capacidad creadora, sumiéndole en la incertidumbre, en la indecisión» (pág. 618). Superada la actitud mimética hacia la realidad, el narrador revaloriza las fuerzas de la imagina-

[1] Citamos por la primera edición de *Recuento,* Seix Barral, 1973.

[2] «A partir del momento en que empieza a escribir sus notas 'sobre la cara satinada de bastas hojas de papel higiénico' de la cárcel, el narrador accede a la verdadera creación, se proyecta ya hacia el futuro: 'Raúl se enfrentaba no tanto a su pasado como a su futuro'. Prorrumpe la imaginación, se desvanece la realidad, la concepción mimética del arte queda abolida y la escritura pasa a ocupar el primer plano, como ente autónomo, generador de realidades más intensas que la realidad, fundidos sujeto y objeto en el flujo de las palabras.» ALFRED SARGATAL, «El tiempo de la escritura: el *Recuento* de Luis Goytisolo», *Camp de l'arpa,* 21-23, abril-mayo 1976, págs. 52-53.

ción con un lenguaje figurado que a través de las palabras pueda restablecer las relaciones entre los objetos y la conciencia dentro de una temporalidad no mecánica y un estatismo que se proyecta a la interioridad espacial de la escritura. Este movimiento no se agota en sí mismo, sino que conlleva un factor epistemológico implícito en la dialecticidad de este tipo de escritura: «El momento áureo, la sensación de que por medio de la palabra escrita no sólo creaba algo autónomo, vivo por sí mismo, sino que en el curso de este proceso de objetivación por la escritura conseguía al mismo tiempo comprender el mundo a través de sí mismo y conocerse a sí mismo a través del mundo» (pág. 623). A la ambigüedad de un texto caracterizado por la casi ausencia de un narrador se une la confusión que éste provoca en el lector en torno al proceso de la creación literaria. El lector ha de convertirse en cómplice activo o creador para cooperar a través de las subversivas fuerzas de la imaginación al establecimiento de nuevas relaciones que posibiliten la expresión de realidades latentes: «Un libro que fuera, no referencia de la realidad, sino, como la realidad, objeto de posibles referencias, mundo autónomo sobre el cual, teóricamente, un lector con impulsos creadores pudiera escribir a su vez una novela o un poema, liberador de temas y de formas, creación de creaciones» (pág. 623).

El narrador se va perfilando al final del relato y el personaje paralelamente va alcanzando su identidad narrativa. Una vez liberado del lastre de sus señas históricas, se dispone a vindicar desde la soledad de Rosas esa realidad de la ficción o autonomía de la escritura: «Era como si para que recuperasen su significación (las notas escritas en papel higiénico en la cárcel) fuese necesario que de cuantos elementos personales hubieran servido de base al material literario allí reunido, que de cuantos puntos de referencia respecto a la realidad pudiera haber utilizado, no tuviese que quedar absolutamente nada, reducido todo sólo a eso: palabras; como si todo aquello que había destruido en sus notas tuviera que destruirse también en la realidad para que esas notas cobraran autonomía, entidad propia» (pág. 631).

La intención crítica o problematización del interior del lenguaje se va concretando al final del texto, el cual llega a interesar, no por la intencionalidad ideológica del narrador, sino por la génesis y proceso generativo del acto de su creación.

Los verdes de mayo hacia el mar [3], segunda parte del ciclo *Antagonía,* supone un intento de configuración de la obra como fundación de un lenguaje a partir de una serie de crisis sufridas por el protagonista: personal (deterioro de las relaciones con Rosa); ideológica (desilusión

[3] Citamos por *Los verdes de mayo hacia el mar,* Barcelona: Seix Barral, 1976.

política); social (fracaso para integrarse en el sector burgués representado por su suegro), y profesional. El proteico narrador, nieto de un clan en período de desintegración, identificado con Raúl, el personaje de *Recuento* (pág. 260), prosigue desde el pueblo de Rosas, donde nació su vocación de escritor, la reconstrucción de un proceso vital y creativo [4]. La relativización del relator—que a veces aparece como Carlos el menor y otras de forma innominada—hace que el «yo» pueda identificarse con cualquiera de los personajes, personajes que según la voluntad del creador no tienen caracterización psicológica, sino funcional. «No cargar excesivamente las tintas en lo que a Camila se refiere, y en ningún caso encarnar los rasgos de su carácter en situaciones concretas, en su comportamiento; no convertirla en personaje. Lo mismo respecto a Ricardo» (páginas 244-245). Es en el capítulo II cuando el autor asigna a los personajes los nombres de Camila (Rosa, la mujer del protagonista) y Ricardo para el abogado y autor frustrado que vive en Rosas, figura en la que el novelista se proyecta biográficamente. Este excéntrico personaje («¿Y él? Un alienígeno»; pág. 88) se nos aparece en permanente moción en busca de una salida al laberinto de su existencia: «Pues como ese pozo misterioso que se abre en el interior de la isla que sus ocupantes exploran y exploran sin resultado—y que conduce directamente a la clave del enigma—, como ese pozo, así, en lo más profundo de la intimidad de uno es donde suele residir lo más desconocido» (pág. 178).

Esta obsesiva búsqueda de unas coordenadas existenciales del héroe, o viajero inquieto, por Rosas y las cercanías tiene un tratamiento de corte clásico según un itinerario que se extiende por la Rodas griega (página 69), Ampurias (pág. 271), cabo Creus (principio y fin del mundo, pág. 272), etc. Lingüísticamente predominan las imágenes («como Eneas», pág. 182; «como argonautas en busca del cordero de oro», página 272), que sirven para crear el ambiente del viaje mítico. Pero la presencia y acciones degradadas de los componentes de la pandilla, a la que se une el personaje central, destruyen con su vulgar conducta de juerga continuada el realismo universal asociado al mito. La incertidumbre individual y colectiva de los componentes de esa expedición marítima a bordo del yate de Pompeyo se caracteriza más por la huida que por el enfrentamiento exigido por su condición humana: «¿Razones de su presencia, de la presencia de cada uno a bordo? ¿Coincidencia casual? ¿Cumplimiento de un compromiso contraído en un momento de euforia? ¿Gustosa aceptación de una atractiva aventura? Sólo en parte. Tras esta clase de respuestas y de la natural confluencia de destinos,

[4] «Un hombre acaba de salir de la cárcel. Su estado psíquico es inestable y las relaciones con su amante, críticas. En un último intento deciden pasar unos días en Rosas, como en otros tiempos, volver al punto de partida. Así arrancaba el libro.» *Recuento,* pág. 631.

encontraremos siempre el sesgo incierto de la vida de cada uno, sus atajos y vericuetos, todo a semejanza de ese itinerario derivante, improvisando sobre la marcha, que emprende aquel que echa a caminar poseído por la desazón y el frenesí propios de la resaca etílica, erótica o de cualquier otro género, contorneando el pueblo, siguiendo playa adelante, recorriendo de un extremo a otro el paseo marítimo, pateando todas las sinuosidades de la costa acantilada, sabiendo, más que lo que busca, más que lo que quiere, lo que se rehúye, así, de modo similar, la vida, sus objetivos de raíz esencialmente negativa, no ser pobre, por ejemplo, no estar solo, no morir aún» (pág. 273). El periplo se prolonga hasta la Cova de l'Infern (pág. 286) y posteriormente al fondo de una gruta (pág. 292). Este descenso a los infiernos, similar a los narrados por Virgilio y Dante, supone una inmersión en el inconsciente, aspiración de anhelo no saciado por alcanzar una explicación a sus motivaciones y conducta actuales. En el sentido más primario viaje es búsqueda, y a nivel narrativo, equivale a aventura literaria signada por una dualidad destructivo-constructiva similar al instinto primario de vida-muerte que define la naturaleza humana [5].

El itinerario del proceso creador es modificado tanto por el desarrollo de los elementos que lo van formando, como por la manera en que los experimenta el autor: «y al fin resulta que las modificaciones impuestas por la realidad y sus vicisitudes son tantas que ni su arquitecto original sería ahora capaz de reconocerlas» (pág. 309); «la clave última de esa realidad sublimada del hombre que son sus obras, habrá que buscarla no en esas obras, sino en la obra de tales obras, en las áreas oscuras de la personalidad de su autor» (pág. 301). Acto creador, pues, que envuelve al autor y sus obsesiones, sometidas al proceso transformador exigido por el texto: «es a través de la estructura de una obra de ficción, de los personajes, argumentos, situaciones y hasta descripciones que la pueblan como mejor podemos establecer, ejerciendo nuestra agudez crítica, la personalidad del autor, siendo de hecho los diversos elementos que componen la obra los que configuran el verdadero rostro de su creador», página 304. En el lector, encuentra el creador, el cómplice y la víctima para establecer sistemas relacionales que amplían la experiencia exploratoria de la lectura (pág. 237).

La actitud fundamental del autor en *Los verdes...* es la de creador literario, y el problema de la creación como manifestación estética surge

[5] «Y por encima de instintos como el sexual o el de voluntad de poder o de posesión, por encima de ansias y aficiones, la caza, la gastronomía, el coleccionismo, encontraremos siempre en el humano—y con mayor nitidez según pasan los años—un instinto de doble signo, de vida a la vez que de muerte, que, de acuerdo con las distintas proporciones que lo componen, dirige en uno u otro sentido el impulso de esos deseos, de esas ansias, de esas aficiones, tendiendo ora a la conservación, ora a la destrucción.» *Los verdes de mayo hasta el mar,* Barcelona: Seix Barral, 1976, págs. 178-179.

en torno a unos principios entre los que se podrían destacar: *a)* influencia de la obra en autor y reflexiones del autor sobre obra; *b)* imposición de temas al autor y su imposible marginación de la obra (página 214); *c)* obra como proceso, más que cristalización, de momentos claves; *d)* importancia en la coherencia de la obra de las prefiguraciones del inconsciente (págs. 215-216); *e)* dialecticidad de la obra que exige una descripción total de la realidad desde diferentes «yos», así como la pluralidad de perspectivas que por razones de orden subjetivo y estructural adopta el narrador.

A final de *Recuento,* y en relación con «Las Meninas» de Velázquez se alude a la obra literaria como reflexión del arte de la creación con participación de un espectador-lector cuya actividad no se limita a ver o leer, sino a buscar detrás de las apariencias el juego de las distintas perspectivas: «un libro, como una de esas pinturas, "Las Meninas", por ejemplo, donde la clave de la composición se encuentra, de hecho, fuera del cuadro» (pág. 631). En *Los verdes de mayo hacia el mar* la semejanza se establece con otro lienzo velazqueño, «Las hilanderas» (pág. 267), y de los tres planos de esta pintura (mujeres hilando / damas contemplando / tapiz mitológico) se destaca el primero por constituir el lazo unitivo más importante, como parte denotativa que oculta en una especie de «realismo barroco» los elementos figurativos del episodio mitológico que relegan al fondo. En forma similar, por ejemplo, al capítulo VI de *Los verdes...*, donde a pesar de la simbiología mitológica que permea este pasaje no llega a ocultarse la degradante actitud de esos personajes que se nos imponen desde un primer plano y cuya aventura sabemos de antemano está condenada al fracaso.

El lenguaje simbólicamente trata de encontrar equivalencias en que ni la especificidad de los objetos ni la realidad humana llegan a desaparecer. Este objetivo conduce a un permanente juego entre la realidad e irrealidad que otorga importancia al hecho poético, o asociaciones sorpresivas de las palabras. La realidad de la ficción narrada se diluye en la comunicación poética, especialmente la comparación, recurso que en sus infinitas variantes sirve para desarrollar inéditas y ricas radiaciones imaginarias [6]. Esta proliferación del símil amplía el campo de las significaciones mediante este procedimiento que tiene por objetivo la intensificación de la tensión placentera del fluir del significante.

---

[6] «L'unité de l'oeuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégralité dynamique qui a son propre deroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'integration la forme de l'oevre littéraire dont être sentie comme une forme dynamique.» J. TYNIANOV, «La notion de constrution», pág. 117, en T. TODOROV, *Théorié de la litterature,* París: Seuil, 1967.

La aprehensión del mundo se establece en *Los verdes...* fundamentalmente con un lenguaje figurado, nueva retórica formada por unos tropos (perífrasis, metáfora, metonimia, alegoría e hipérbole) que funden el espacio del lenguaje y desenmascaran el sentido simbólico de las palabras, haciendo destacar esa irrealidad que llega en última instancia a convertirse en el cuerpo verbal del texto. El registro de las comparaciones en *Los verdes...* es muy amplio, predominando la comparación encadenada, es decir, la que en su desarrollo va ofreciendo novedosos planos de referencia: «Así, ya desde el primer día, a semejanza de ese oficial que, pegando en caliente, aprovecha la oportunidad que le brinda su primera alocución a la tropa para anunciar las medidas que sancionan su firme propósito de restaurar la ejemplar disciplina tan perdida o relajada bajo el mando de su antecesor, a semejanza de ese oficial o jefe en el acto de tomar posesión, así papá entraba de nuevo bruscamente en la habitación del abuelo casi como si esperase pillarlo entregado a prácticas vergonzantes, y tiraba el releído y arrugado periódico sobre la cama: abuelo, su periódico. Y se retiraba despacio, sin dejar de mirarle, en tanto que el abuelo, oh, muchas gracias, acudía a recogerlo como acude una gallina al grano recién arrojado; sin dejar de mirarle a medida que iba entornando la puerta, y luego, no menos bruscamente que al abrir, la cerraba, demasiada libertad había gozado ya para no chaparlo otra vez como uno chapa un mal recuerdo, en particular si el recuerdo se refiere a uno mismo, si es uno quien lo protagoniza» (pág. 18). Una clasificación podría integrar temáticamente los siguientes grupos [7] de comparaciones: *a)* motivos clásicos; *b)* continuada, o formada por el encadenamiento de distintos símiles; *c)* popular; *d)* plástica; *e)* erótica; *f)* irónica; *g)* literaria.—*JOSE ORTEGA (University of Wisconsin-Parkside. KENOSHA, Wis. 53140. EE. UU.)*

UN ENFOQUE CRITICO DEL TEATRO VENEZOLANO

Ya desde la nota preliminar nos advierte el autor que este libro [1] no pretende ser una historia del teatro venezolano. Pese a que el material está ordenado siguiendo un criterio cronólogico, Monasterios in-

[7] Como la cita nos llevaría a reproducir buena parte del texto, indicamos las páginas donde pueden encontrarse algunos ejemplos de las comparaciones cuya clasificación hemos indicado. A. 9, 11, 103, 108, 272, 306, 284, 293, 306, etc. B. 67, 220, 297, 183, 117, 305, etc. C. 43, 167, 204, etc. D. 18, 39, 122-123, 127, 181, 211, 286, 292, 307, etc. E. 74, 166-167, 284, etc. F. 77, 83, 132-133, 156, 162, 193, etc. G. 183-184, 193, 214-214, 266-267, 297, 302, etc.

[1] RUBÉN MONASTERIOS, *Un enfoque crítico del teatro venezolano,* Monte Avila Editores C. A., Caracas (Venezuela), 1975, 128 págs.

tenta llevar a cabo, de un modo serio y objetivo, un examen del teatro venezolano en la actualidad. O, para ser más exactos, del teatro venezolano a partir de los años cincuenta. El primer capítulo arranca de lo que se pudiera considerar las «formas teatrales primitivas»; es decir, formas proto-teatrales y específicamente teatrales rudimentarias. Rubén Monasterios data este comienzo en los sistemas socioculturales de los timoto-cuicas, de los muku y los jirajara, de los miguries, de los turas, etc. Como nota característica encontramos un procedimiento ritual con fines de propiciar los fenómenos naturales con un desarrollo más o menos complicado y que, en ocasiones—caso de las festividades folklórico-religiosas de los negros en Venezuela, en San Juan, en el centro de la República, o en San Benito, en el Occidente—responden a unos supuestos considerados como propios del teatro experimental moderno. El *happening,* por ejemplo.

En la época de la colonia y de la independencia, señala Monasterios la aparición de la primera obra de teatro escrita en Venezuela: *El auto a Nuestra Señora del Rosario,* anónima y con una mezcolanza de elementos culturales clásicos, hispanos, americanos, locales, sagrados, profanos..., reflejo de la Caracas del obispo Madroñero. Paralela a esta dramaturgia autóctona aparecen los primeros teatros, los primeros cronistas, la censura y Andrés Bello, origen de la bibliografía teatral venezolana. La segunda mitad del siglo XIX está vinculada a las representaciones de Bretón de los Herreros, Moratín y otros autores del romanticismo tardío peninsular. Y en consonancia con este gusto por el «drama romántico», numerosos dramaturgos venezolanos que escriben sainetes y dramas de orientación burguesa. Heraclio Martín de la Guardia, con su *Cosme II de Médicis* (1848), acaparaba la atención del público con una serie de dramas y zarzuelas sobre temas exóticos. En contrapartida—como señala el autor—, «el tema venezolanista todavía no es válido para escribir obras de "tono mayor"».

Son los sainetes y los «apropósitos» los que trascienden al siglo XX, ocupando papel destacado en el desarrollo del teatro venezolano. Su falta de audacia—que no su vulgaridad, por otra parte ampliamente superada por la «Commedia dell'arte»—, su temor a herir la moral burguesa hacen de ellos obras de «género menor», que se quedan en meros fenómenos locales sin mayor proyección. En esta centuria hay que anotar la aparición de Rómulo Gallegos, al que Monasterios califica de «anticipación al teatro de inspiración universal», así como la Sociedad de Amigos del Teatro, que promovió un teatro realmente venezolano. Intento que fracasó por falta de una base económica, de una organización adecuada y por un error fundamental:

«Querer venezolanizar el drama de una manera radical y absurda, sin tener en cuenta... que el buen teatro no tiene fronteras» [2].

Sin embargo, numerosos autores, estrenados a la sombra de la Sociedad de Amigos del Teatro, serían piezas claves en la formación del teatro criollo. Su principal error fue el de presentar una tipología estandarizada y no excesivamente rica, que harían de él un teatro de orientación burguesa, en el que el personaje cómico y evasivo se extraía del medio popular, siendo el protagonista y la anécdota del drama prototipos de la burguesía o pequeño-burguesía. Este teatro criollo presenta interés como documento para el psicólogo social y para el sociólogo, nada más.

La reacción contra este teatro criollo, conformista, da origen, a partir de los años cincuenta, al núcleo fundamental de la producción nacional. Todo lo anteriormente expuesto, esta rápida síntesis cronológica, es empleada por Rubén Monasterios como punto de partida, un trasfondo que sirve de base para analizar lo que es el verdadero centro de interés del autor: el teatro venezolano a partir de mitad de siglo es cuando «deja de ser un acontecimiento anecdótico para adquirir la categoría de lenguaje universal».

Más de veinte autores son analizados y comentados por Rubén Monasterios a través de la producción de los mismos. Desde Ramón Díaz Sánchez, César Rengifo, Uslar Pietri, Román Chalbaud, Levy Rosell, hasta lo que el autor denomina «El Equipo de Relevo», con Gilberto Agüero, José Gabriel Núñez, Rodolfo Santana, etc. Hay que hacer la advertencia de que los autores y obras comentados por Monasterios son los que han estrenado. Quedan fuera textos publicados e, incluso, inéditos, pero que no han recibido la sanción de la puesta en escena. Ello nos priva de una enorme cantidad de material, pero facilita la composición de lugar de quienes siguen el desarrollo del proceso dramático venezolano a través de las representaciones escénicas. Evidentemente no podemos ocuparnos con detalle de todos estos autores que han dado a conocer sobre las tablas su producción. Cada uno tiene unas líneas de creación que difieren de las de los demás. E incluso un mismo autor varía de una a otra obra. Crisis generacionales, desorganización total, deterioro de los valores, discursos ante problemas humanísticos, éticos, estéticos o políticos, vivisección de un hombre a sí mismo..., todos estos presupuestos temáticos, y muchos más, aparecen en los dramaturgos venezolanos. Sería inexacto clasificarlos atendiendo a unas supuestas características comunes.

---

[2] GUILLERMO FEO CALCAÑO, «Patronato de teatro» (artículo), *El Nacional*, 26-IX-1951.

Aun así, especial interés ofrecen, como núcleo aglutinante que demarca las sucesivas épocas del teatro de Venezuela a partir de los cincuenta, los tres Festivales de Teatro Venezolano, celebrados en los años 1959, 1961 y 1966-67, respectivamente. El primero de ellos aparece como una muestra heterogénea en cuanto a las generaciones reunidas. El segundo marca la aparición plena de la política en la escena. Y el tercero supone ya un auge total del teatro nacional, con una variada gama de orientaciones éticas y estéticas, como ya señalamos antes. Todos ellos suponen la mayoría de edad de la dramaturgia de Venezuela porque—según Monasterios—se trata de un teatro de inspiración nacionalista y universal.

El autor dedica otros capítulos al Teatro Ludicro (sic), a los Centros de Actividad Teatral, al Teatro Experimental y a la orientación hacia un teatro popular. Con todo ello nos da una completa visión de lo que el teatro venezolano contemporáneo representa hoy día en el concierto de la dramaturgia universal. Una labor crítica que contribuye a dar a conocer más ampliamente una producción importante del teatro hispanoamericano.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5, 6.º-6. MADRID-28).*

DOS ANTOLOGIAS DE JOVENES POETAS ESPAÑOLES

POESIA GADITANA: TRES MAREJADISTAS Y ANTONIO HERNANDEZ

I

En una primera observación, casi a vista de pájaro (o sea, sin introducirse en la lectura de una manera total), ya advertimos una clara distinción: tres poetas no sólo son evidentemente más jóvenes que el cuarto, sino que además, de una manera u otra, han estado ligados al grupo literario «Marejada».

Por eso creemos que este libro, prologado por Carlos Edmundo de Ory, está compuesto por tres «marejadistas» y Antonio Hernández. Es el número 46 de la colección «Se hace camino al andar» y supone el primer título de la serie Guernica, que, dirigida por Andrés Sorel, estará «dedicada a la nueva poesía que se hace en los distintos pueblos de la Península», según reza la contraportada. Ante esta aclaración

surge una duda, dolorosa y dolorida, como la editorial pretende incluir en sus colecciones títulos que abarquen un amplio espectro y a la vez en ediciones económicas, asequibles a todo público, que falta hace, porque últimamente vale más un libro que un jamón; parece que canarios, mallorquines, ceutíes y melillenses se pueden quedar fuera de esta serie y, sin embargo, sí podrán ser incluidos los gibraltareños y los andorranos, porque son «pueblos de la Península». Bueno, era un inciso. Las antologías nunca son representativas a gusto de todos, por eso esperamos con inquietud ver el volumen 2, que se dedica a Madrid, o el 3, que nos mostrará a poetas y poesía sevillanos, y no digamos cuando lleguen a editar los que se ocupen de Barcelona, Granada, León..., o el volumen en cuestión parecerá un Espasa o los que queden fuera, aunque la cuestión sólo pretenda ser una muestra, lo tomarán a mal.

En *Nueva poesía. 1: Cádiz* (Zero, S. A. Bilbao-Madrid, 1976), los poetas incluidos son José Ramón Ripoll, Rafael de Cózar, Jesús Fernández Palacios y el autor de *El mar es una tarde con campanas.* Indudablemente, Cádiz es una buena tierra. Si eligiéramos cinco o seis definiciones de poetas, escritores o simples gaditanos, parecería aún mejor. Quien esto escribe conserva de aquella ciudad unas imágenes nítidas de ciudad casi perfecta, pero al desorden de sus madrugadas, con bares y cafeterías arrojando los desperdicios a la intemperie: esas calles bucólicas, ese mar contemporizador y señalizador de otras Españas, ese bullicio gesticulante y alegre de sus gentes, un trasfondo de poesía en cada región y en cada avenida; allí recobré la libertad tras dos años de ser libre sirviendo al Ejército en las islas Canarias. Me explico: vinimos en un barco horrible, como borregos a dieta y sin más derecho que cerrar los ojos y apretar los dientes con rabia. Fuimos en fila india, con una inmensa cantidad de bultos a cuestas y bajo la custodia de una Policía militar que realmente no tenía derecho a «protegernos» porque llevábamos cuarenta días licenciados, del puerto a la estación de ferrocarril, donde ya esperaba un tren absolutamente incapaz de llevarnos a Madrid en unas mínimas condiciones de higiene. Sólo pude utilizar un pase expedido por un Gobierno Militar y encaramarme al primer *Talgo* (o *Taf)* tras pagar mi billete. El recuerdo de Cádiz alejándose fue algo imborrable, como si un tesoro prohibido se fuera quedando en el infinito. Para ser poeta, pienso, bastaría con nacer en aquella geografía: esto no quiere decir que la poesía sea algo encantador o encantado. El poeta es un hombre profundamente herido por la injusticia y el dolor, zarandeado por un pasado hiriente y enfrentado a un futuro desesperanzado; el poeta es la clave para inventar presentes donde la esperanza pueda surgir por encima del odio o la adulteración de unos mínimos vitales para desear subsistir.

II

TRES MIEMBROS DE «MAREJADA»

Hablábamos antes de la inexactitud con que se enfrentan editores y antólogos a la hora de incluir en las páginas de un libro a determinados nombres y, tal vez sin quererlo, excluir a otros. No vamos a citar ahora a gaditanos que nos parecerían de interés, aunque el citarlos no sería lógicamente en detrimento de los incluidos en este libro, pero sí nos parece una ligera desventaja el hacer figurar como exponentes de la nueva poesía de Cádiz a tres poetas, excelentes sin duda, del mismo grupo frente a un solo, llamémosle, independiente. Tras estas premisas pasamos a comentar la introducción que hace Carlos Edmundo de Ory y que, como muestra de su perfecto conocimiento de los sucesos y las cosas, contiene cierta genialidad que arropa magníficamente a esos «cuatro jinetes» cuyos poemas nos será dado abarcar. Tras una perfecta descripción histórica de Cádiz, que comienza rememorando a Jonás, el que «fue tragado por un gran pez en cuyo vientre estuvo metido orando tres días y tres noches, hasta que fue vomitado en tierra. Conforme al mandato divino, llegó a Nínive. Había estado en Tarsis huyendo de su deber», o sea, como el primer turista que había elegido tan bella tierra para sus escarceos, y termina situándonos en un 19 de julio, exactamente del año 1936, y jornadas próximas en que se inicia una guerra civil «y, ya se sabe, Cádiz cae, después Sevilla, en manos de Franco, a pocas horas de la insurrección militar». Y como nos recuerda Fernando Quiñones con exactitud: «José María Pemán pronuncia discursos en el frente» y «Rafael Alberti sale para su largo, inconsolable exilio»:

¡Adiós, murallas natales,
coronas de Andalucía!

Relata Ory a continuación sus relaciones epistolares con los poetas de la muestra y comienza con el tercero de los gaditanos, o sea, Jesús Fernández Palacios, de quien viene a decir que «es un poeta ex-profeso. Todo en él está pensado de antemano. Hay poetas que saben lo que dicen; otros dicen lo que saben. No es fácil darles nombre particular». Con permiso, o sea, metiéndonos en camisa ajena, diríamos que Jesús Fernández Palacios, como poeta, sí tiene un nombre. Yo lo llamaría buscador de íntimas-totales libertades. Para un hombre nacido en Cádiz en 1947 e implicado en las más complejas situaciones que un individuo haya podido atravesar, como son las de cualquier español de nuestra edad (ciudadano de un mundo impermitido y aberrante), sólo existe la posibilidad del grito, del desdén por la injusticia, de la violencia ver-

bal e impenitente. Jesús, que fue en 1971 miembro fundador de «Marejada» y de la Peña Flamenca Enrique «El Mellizo», y del Centro de Cultura Popular Andaluza y organizador de un homenaje a Antonio Machado y de una Semana Internacional de Arte Experimental (¡este hombre parece Fraga Iribarne, salvando las distancias!), trabaja en un monopolio, tras un intento universitario fallido, figura en varias antologías y Manuel Ríos Ruiz, otro gaditano de pro, lo incluyó en el Diccionario de Escritores Gaditanos. Leer su poética bastaría para definirle, en ella termina diciendo: «Soy poeta en España, que significa también tener como antecedentes dos grandes fenómenos poéticos: el Siglo de Oro y la Generación del 27. Ser hombre en España, a partir de 1936, significa estar supeditado al bando vencedor. El ambiente de posguerra, que aún estamos soportando en ciertos sentidos, es un ambiente de ahogo, donde fue cercenada la posibilidad de crítica», pero además sus versos van a incidir en estos pensamientos y, por ejemplo, nos dice:

Esta es la historia historia
transmitida lepra de los siglos
aguerridos niños sin familias
Esta es la lepra lepra transmitida
historia de los niños por los siglos
de jóvenes rebeldes heredados
Esta es la historia lepra convertida
de familias sin niños niños aguerridos

Coincidencias vitales con otro poeta, este sevillano de treinta y tres años, José Luis Núñez, que recientemente hablando de su libro *Mediums* me decía que era «un grito de la generación nacida tras la guerra y comprometida con los dos bandos que intentaban superar sin permitir a los jóvenes un protagonismo que forjara nuestro propio presente». Pero no es sólo nuestro presente tormentoso el que Jesús analiza, sino el cautiverio a que la inteligencia está sometida en los cuatro puntos y en cualquier tiempo de nuestro universo-mundo: así aparece su lamento por Europa, por Vietnam, por «Pablo Neruda, víctima plural de la contrarrevolución operada en el continente suramericano en el año de USA de mil novecientos setenta y tres en pleno día veintitrés de septiembre, según los tratadistas» y su reflexión de que «ya la triste Matilde es un manicomio mientras llora», ese paralelismo—soledad con Onetti (otrora extrañamente prisionero en cárceles orientales al Río de la Plata)—esa incomprensión que nuestro tiempo ha destinado a un «Paolo Pasolini creador», los homenajes a Wilhem Reich o a la Beat Generation en su poema *Treinta monedas de pus* («Me asomo al cesto de los papeles / 31 Mayfield Road veo flores / en Sutton veo dos flores rosadas / La matrona es una furcia cascarrabias / gruñe grita le duele / la tiroides /

escupe mierda del cóndor / y luego pide perdones violetas»), para llevarnos a un permanente llanto por la España desculturalizada en el poema *Mil novecientos treinta y nueve,* con cita de Alfonso Sastre («Noche larga y día cierto. / Va ligero de quipaje»).

Pero la angustia batallante de Jesús no queda aislada, Rafael Sin Nombre le acompaña en esta insatisfacción de siglos doloridos y acuciantes. En torno a este tetuaní, abrileño del 51, dice Ory que le conoció cuando ya había cumplido los veinte años «en medio de un gremio de aspirantes a la vida y a la poesía, todos ellos sumergidos ya un tantico en experiencias de esta suerte, aunque sin abandonar del todo los chistes y el pescado frito. Ahí estaban Jesús "Vaglioni" y el otro Jesús ("Alubia"), Agustín el "Mignon" y Fernando Samaniego. Futuros miembros del grupo "Marejada"», y más adelante el mismo Ory le dice: «Poeta físico de ansias eres.» Rafael de Cózar es hoy profesor de literatura en la Universidad sevillana y se descuelga proclamando que sus lecturas fueron «Ionesco, Sartre, Joyce, Rulfo y Kafka, principalmente», además de su influencia vangoghiana en la pintura y de un inicio gracias a Samuel Beckett en la literatura. Tanto la prosa como la poesía cozarianas parten, veo yo, de una implicación dolorosa, que sin duda refleja una no biografía que podría acercarse muy bien a sus condicionantes salúticos y de ruptura con una realidad tremendamente disparatada. Tras su propia presentación, el *Recuerdo haber nacido* en prosa tan magistral como *Una extraña historia que nunca pudo ser escrita* o la hábil narración titulada *El diputado,* que dejarían pasos a versos como los siguientes, sin ir más lejos:

No me pregunten
carne de piedra y tiempo en cada abrazo
cada cálido abrazo en las esquinas
hubiera sido tarde mi deseo
y tú te juro
no me pregunten
como un trompo violeta de noches, hubieras sido,
tiemblan las hojas de las nubes
tengo un año de miedo y nieve colgado de los párpados
hace frío y no se detiene nadie
resulta, pasan de largo, no dejan restos ni huellas
y estoy borracho, herido,
siento que puede llover en cada una de sus cartas
y las páginas a trazos nerviosos, no me pregunten,
cada sobre y cada sombra,
cada trozo de recuerdo y cada olvido
como un obelisco de historia y sueño
en un escalón de mi puerta...

El tercer «marejadista», ¿habráseme permitido tal denominación o sería ya usada para nombrar a este grupo gaditano?, es José Ramón Ripoll, que nació en 1952 en «la tacita de plata», a la que para entrar hay que pagar peaje por ahora, y que en el libro figura en primer lugar y hoy vive en Madrid. A él, dice Ory, en una larga carta, que «Aquí estoy leyendo tus poemas largos y semipostistas. Ya veo que rompes con el lirismo panoli y con el realismo social papanatas». En sus *Breves consideraciones sobre el arte y la cultura* expresa cómo «Las clases sociales, hoy día constituidas en varios subgrupos, pero con dos patrones básicos que obedecen a los postulados clásicos marxistas, es decir, explotadores y oprimidos, con todo lo que ello trae consigo, a lo largo de la historia han ido edificando su terreno ideológico en torno a sus respectivas culturas.» También explica cómo hemos de ir hacia una cultura popular, cuál ha de ser el trabajo del intelectual y cómo es su poesía, para terminar afirmando que «el pueblo es el que tiene la palabra». Su palabra, convertida en verso, es alucinante y alucinada, preocupada por los sucesos y las violencias cotidianas y esperanzada en la futura existencia de árboles sin miedo. Su largo poema titulado «Reconocimiento y tránsito» comienza diciendo que:

Junto a la vida un pozo
el asesoramiento del trigo y la raíz
la sospecha del tiempo
Ahora en cada parte
susurran los cristófilos
el adiós de sus índoles
y
el
fuego
Como si en cada eximio
la luz echara cúpulas de eneas
enraizara palabras con el látigo
y dijese a la historia:
¡Sooo!

En torno al grupo «Marejada» y su quehacer encuentro cierto paralelismo con la labor de los postistas Ory, Chicharro y Sernesi. Tal vez su empresa no haya sido bien comprendida y juzgada y tal vez el mismo peso de las circunstancias haya supuesto la brevedad de dos de sus principales exponentes: *La Cerbatana* y la revista *Marejada* fueron flor de un día, aunque contaron con un seguimiento de gran interés. Por ejemplo, de la primera dice Jiménez Martos que «apareció una sola vez, pero el ruido fue mucho»; en torno a la segunda, Ory anima a Ripoll expresando: «Sois la más sensitiva *intelligentsi* gaditana. Cuidarla colectivamente, resucitar *Marejada*. No os disperséis.»

III

No es que Antonio Hernández forme parte de otro mundo. La poesía, pese a todo, es un mundo excelente. Los poetas son una raza extraña que se estiman y se estimulan por encima de las demás angustias. El habitante de Amiens llama a Antonio «Oveja negra», el cual nació en Arcos de la Frontera en 1943 y su biografía es amplia en incidencias y en acercamiento a la cultura en varias manifestaciones. Su primer libro ya citado, *El mar es una tarde con campanas,* lo dedicó a su esposa y fue premiado en Adonais; *Oveja negra* apareció en 1969 y próximamente verá la luz su *Epístola andaluza a Carlos Edmundo de Ory.* Yo recuerdo a Antonio Hernández en alguno de los sábados aquelárricos que organizaba Alberto Alvarez de Cienfuegos en la Casa de Granada y más tarde en el café Lyon. Un sábado, sería enero de 1970, Antonio disertó sobre «La veleta de la poesía apunta hacia el Sur» y al siguiente lo hizo Ríos Ruiz hablando de «Los poetas y el cante». Advertí en ambos un profundo amor a su tierra y a la poesía de su tierra, y los supuse, sin conocer apenas sus versos, unos poetas íntegros. Un conocimiento posterior de lo escrito por ellos me confirmaría tal apreciación. Así, el segundo número de *Aquelarre,* revista también de escasa vida, contenía un poema de Ríos Ruiz casi increíble, que se titulaba: *Loa del primer amor,* y donde empecé a ver cómo este jerezano utilizaba un muy exacto lenguaje en su poesía, siempre apasionada («Cuan bien vino el amor—atardecía por las lomas—para ludir tactos y alientos / Erase la paz. / Opalos los campos...»). Dos poemas de Antonio en la misma revista confirmaron mi intuición. «Me gusta muchísimo Antonio, ese cantaor de nostalgias. Y toda oveja negra me gusta», estas son palabras de Ory casi suficientes para saber qué piensa u opina de Hernández, sobre quien también advierte que es un «lenguaje catapultado por la energía del mutismo intacto. Potencia reverencial capaz de dirigir ese don misteriosísimo que sus poemas insufla constantemente: el recuerdo». No sé qué más opiniones o comentarios se podrían hacer sobre su persona, sobre la obra de Antonio Hernández vale más leerla y conservarla, y esta antología nos ofrece una muestra importante de ella, por ejemplo, cuando dice:

Nací en el mes de enero, cuando el aire
era un cesto de agua en San Fernando.
En el mes en que todas las salinas
primera comunión hacen de blanco.

M. Q. C.

Como, claro, sucede que la poesía es algo distendido, ignorado, castigado al silencio o reprimido con frecuencia, sucede también que no llegamos a conocer bien, ni siquiera mal, a las nuevas generaciones de poetas, a quienes ensayan día a día el oficio amarillo de poetas, al margen de otros oficios menos cultos que son los que siempre les proporcionan parte del diario sustento tan sujeto a depreciaciones, devaluaciones y crisis diversas.

Por eso, de cuando en cuando, existen resurgimientos poéticos que permanecen en la sombra o en esa parcela ambigua de los amantes de la poesía, que no es otra cosa que una parte de la cultura total de un pueblo. A veces, muy de tarde en tarde, alguien se ocupa o se preocupa de analizar los fenómenos que pueden aglutinar a un grupo de poetas y así ofrecerlos en conjunto como parte de la historia incesante de hombres y mujeres que hacen poesía en este país. Sólo gracias a estos actos aislados nos llegan agradables noticias, como la que nos da ahora Víctor Pozanco, al recopilar en un solo volumen a *Nueve poetas del resurgimiento* y que era el número 4 de la colección Ambito, que dirigieron el mismo Pozanco y José Santamaría, uno de los poetas incluidos en el libro.

Lo cierto, y vamos al grano, es que en *Nueve poetas del resurgimiento* (Barcelona, 1976), Víctor Pozanco, siguiendo una vieja fórmula que él notifica como repetidora de lo intentado por José María Castellet en sus *Nueve novísimos* (Barral Editores, 1970), inspirada en *I novissimi* (Einaudi, 1961), de Alfredo Giuliani, y que incluye, además del antólogo, a los poetas Elio Pagliarani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini y Antonio Porta (nota núm. 2 de la pág. 13), aunque diferenciadora por el sentido de su selección al buscar en los antologizados «características distintivas» de los poetas reseñados por Castellet, nos ofrece nueve poetas, en sus más significativos poemas, de los cuales él mismo, Pozanco, hace una leve referencia, en las primeras páginas del libro. Comentando un libro de Víctor Pozanco, *Soria pura,* en el número 612 de *La Estafeta Literaria,* decíamos que éste «nació en Biarritz en 1940, cursó estudios de Ciencias Exactas y Ciencias Económicas en la Universidad de la Sorbona y formó parte del equipo traductor del New Modern History en la Universidad de Barcelona, pero el hecho es que Pozanco es un poeta de cuerpo entero, al menos eso certifican los versos contenidos en este volumen que ahora cumple su segunda edición gracias a la hábil labor de Artesa». Ello nos faculta para suponer que un buen poeta, como Pozanco, puede ser considera-

do un buen antólogo, al margen de gustos o apreciaciones de quienes accedan a la lectura de esta antología.

Daremos noticia de los poetas incluidos en este volumen, que son José Santamaría, Luis Suñén, Antonio Colinas, Cristina Peri Rossi, Luis Izquierdo, Jaime Siles, Antonio L. Bouza, José Giménez-Frontín y Manuel Benavides. El libro, además, contiene un prólogo del propio Pozanco y un epílogo de Santos Sanz Villanueva. Especial mención deberíamos hacer de la portada que da paso a un detalle de la obra *Tañedora del silencio,* del artista Manolo Gómez.

Ni el crujido de una canción en la hierba, ni el olor
de las tres aves que el rígido cazador masticaba, no,
ni, crepuscular, la plenitud agria de unos senos
cuando las túnicas, bajo el jardín de la noche
tapan una desnudez lapidaria, ni las olas del día,
yelmo de plata erguido, aunque el mar no de flores,
no, ni la cristalería celeste, ni el vendaval oscuro,
pueden soportar la apocalíptica llaga del almendro,
la ternura de una manzana y la sal de una proa en calma.

Los versos anteriores integran el poema titulado «Nadie nunca», de José Santamaría (licenciado en Literatura Hispánica, nacido en Arties, Val d'Aran, en 1950), a quien podríamos definir como poeta humanista, hombre preocupado por el ser humano y sus problemas, que busca soluciones a la angustia perenne y que trata de dibujar la historia «crepuscular» de un universo de difícil transformación, de quietas vivencias, en el que aún es posible reinventar la convivencia o discernir cuál es el camino para una posible comprensión entre todo lo animado, hombres, flores, aves, palabras... Poeta que elabora sus poemas con cierto tesón y con una gran capacidad para adaptar su propio pensamiento a formas vérsicas de indudable interés, por su permanente ritmo y su configuración de imágenes casi perfectas («el crujido de una canción en la hierba»), donde el tema que inquieta es tan importante como el sentido de los versos que conforman el poema, y donde se estima que la actividad poética de su autor forma parte de ese diario oficio a que antes aludíamos, y del que, por ello, podemos esperar nuevas e importantes aportaciones en el panorama editorial de nuestro país.

Dice Pozanco que «Plenamente conceptual, la poesía de Luis Suñén está exenta de datos. Es un nada desdeñable intento de atemporalidad, modesto, primero», y en su poética, Suñén explica: «Mi posición ante la poesía parte, fundamentalmente, de posturas observadas en escritores de lengua castellana que, si bien no han repercutido en mi modo de hacer poemas—al menos yo no acierto a deslindar esas repercusio-

nes—si lo han hecho en mi aspiración ética», lo cual nos advierte ya de su manera de hacer poesía y nos lleva a la posibilidad de entrever una voz cálida y limpia que supone una postura ante el mundo reflexivo que sus versos van a dibujar. «Fin de la noche» me parece un poema expresivo de esta postura.

Se rompe la noche
como se nos rompe el cuerpo,
el mar,
el ave salada de tu pecho.
Y muero
cuando esperas que a tu llanto torne la noche.

Pero, además, en este poema se han hecho realidad otras apreciaciones de la poética de Suñén, nacido en Madrid en 1951, cuando dice que «El poema surge como algo continuamente recobrable y—en mi caso—pertinazmente imperfecto, susceptible siempre de ser deshecho y de ser recuperado», que nos lleva a pensar en una capacidad de autocrítica profunda que le lleva al intento de realizar las mejores imágenes sobre esbozos no perfectos, pero repletos de interés y de valor poético.

Nacido en La Bañeza en 1946 y largo tiempo residente en Italia, por ello conocedor de los mejores poetas y escritores de aquel país, Antonio Colinas nos ofrece un vigor y una calidad muy precisas, en las que se advierte una gran capacidad para lograr expresar lo trascendente a partir de apreciaciones o de cuestiones cotidianas; todo ello se va a ir enraizando en versos perfectos, cantos poderosos, épica resonante, donde el universo de lo tangible se nos parece cercano, donde la historia renace y se convierte en suceso presente, todo ello, como el mismo autor advierte en su «Antipoética» porque «El poeta adivinará zonas de la realidad o del trasmundo» y las violentará, las dividirá, las mostrará en sus particularismos, en sus esferas más consecuentes, más concretas. Reseñamos, a título de ejemplo, algunos versos de «Fantasía y fuga en Santillana del Mar»:

Oigo como un rotundo tronar de capiteles.
¿Abrirá tras las lomas el mar grutas azules?
Crece el musgo en las uñas de los leones de piedra.
Las ballestas apuntan al vientre de los niños.
El pueblo es un gran árbol de piedra retorcida
y la lluvia no cesa de suavizar su lomo.
En el aire un aroma enfermo de eucaliptos.
Guardaré todo el sueño de esta noche en mi pecho
y volveré a pensar en las hortensias húmedas
del jardín, en la hierba medieval de los claustros.

En su poética, dice Cristina Peri Rossi: «Escribo por amor a todo lo vivo y pasajero; a los seres, que van y vienen ('Cual la generación de las hojas, así la de los hombres...'); a ciertos objetos que invitan a regocijarnos; escribo por amor a las palabras y a las sensaciones, a todo aquello que con el tiempo será mala memoria y fugacidad. Escribo para guardar y conservar el instante vanidoso y pasajero, contra la muerte. Y para inventar lo que no existe (razón suficiente para ser inventado) y testimoniar lo que, existiendo, pronto dejará de ser. Escribo porque el tiempo todo lo cambia». Ya estas palabras nos parecen una buena definición de su poesía. Pozanco, tras advertir que «Cristina Peri ha adquirido en 1975 la nacionalidad española y que la acogida de que ha sido objeto en los círculos literarios del Estado español la integra, como en otro tiempo sucediera con Rubén Darío, plenamente en nuestra cultura», añade: «La poeta hispanouruguaya muestra notable influencia de los clásicos europeos del XVII; una metafísica aislada del 'wit', en tanto que instrumento expreso; y un barroquismo del que su alambique ha destilado esencias muy propias y relegado un poso, formado a partes iguales por lo conceptuoso y lo culterano».

La poesía es la función de vivir
demoradamente
las cosas que desaparecen
a gran velocidad.

Quedan reseñados unos versos que, contenidos en su libro *Los eclipses,* forman parte, según nota de Pozanco, de la poética de la autora.

Luis Izquierdo nació en Barcelona en 1936, profesor de Literatura en la Universidad de Barcelona, es un poeta de plenitudes, a mi entender, que se va capacitando poco a poco en las apreciaciones de los objetos, animados o inanimados, que le rodean y de repente los muestra, los proyecta a través del verso, en una incesante y voluntaria sucesión de increíbles imágenes, recuerdos o configuraciones. Late en toda su poesía una clara intención vitalizadora del presente, una especie de certidumbre en la aparición de amaneceres menos angustiados y más libres. Hombre viajero por excelencia, París, Friburgo, Tubinga, Cincinnati, Howard..., sus versos disfrutan de ese desasosiego perfecto que supone la aventura y que hace más importantes los paisajes, los silencios, los días. Reproducimos el poema titulado «Diorama»:

Vas a través de azares y estaciones
que no entiendes. Ahora ante ti,
los árboles solemnes de otro mundo.
Calla el Ohio, lejos.

Los ríos desembocan en el tedio
como una lágrima velando las pupilas,
sienten como un reproche este sosiego,
voces cercanas.
Voces hermanas fluyen contra nubes
por el mapa del aire, cauces hondos
hacia ninguna parte en esta espera.
Vas de paso.

Valenciano nacido en 1951, Jaime Siles es licenciado en Filosofía y Letras (Filología Clásica); su libro *Canon,* por el que obtuvo el Premio Ocnos en 1973, fue favorablemente acogido por la crítica, viendo en su autor un importante valor de nuestra poesía. Pozanco dice que «en Siles el sentido de desmasificación no se da, como aparentemente podría pensarse, por un deseo de personalización, sino de valoración de lo excelente, de lo individual de las cosas y de los conceptos. Es un canto a la fenomenología del cosmos, de un cosmos que incluye el individuo, claro, pero que no lo exclusiviza. Es 'realista'». La conciencia de sus orígenes es clara en su poema «Biografía», que reproducimos íntegro:

Mi ayer son algas de pasión,
luces de espuma.
Y un aroma insaciable que devora
los cuerpos submarinos.
Un cielo blando donde beben
las palomas sin rumbo del estío.

Observo una gran belleza en las palabras de Siles, una ágil muestra de visiones perfectas, de creíbles historias inventadas, una ávida sensación de búsqueda de lo real para mostrarlo con sus mejores ropajes a quien pueda haberlo ignorado. Vivacidad («La luz es un ave que se quema»), resolución («Un pájaro se engendra») y exacta visión del entorno («Continuo comenzar fluyendo siempre / en un compás de arenas fugitivas») son notas distintivas de toda la poesía de Jaime Siles, lo que le da un puesto merecido en la hora presente. Más concreta aún nos quedará su personalidad de poeta al leer su poética de 1974, donde dice: «Poetizar es un acto de Realidad y de Lenguaje: transformar los nombres hasta el sustrato primigenio, indagar tras el concepto originario, pulsar el Ser desde lo uno hasta lo múltiple, devolver la realidad a la Realidad».

Variada, interesante, heterogénea y amplia es la labor poética de Antonio L. Bouza, palentino, cuyo verdadero nombre es Manuel Bouza Balbás y que reside en Burgos, donde ha intentado varias empresas poéticas, siendo la más importante *Artesa,* de andadura diversa y donde se

dan cita poetas de toda la geografía hispana, revista que supone en el panorama castellano un punto de atención al abandono que la poesía y la cultura han disfrutado en las ciudades españolas durante años y años. Entre su obra publicada yo destacaría *Luzbel se refugió en mi verso y ya no puedo arrancármelo,* de cuyo libro se ha tomado la «Carta a Luzbel» para incluirla en esta antología y de la que reseñamos algunas partes:

Te contesto, hombre de tres ciudades, porque has llamado vestido de monarca y de tinieblas a todas las agencias que tuve entre nosotros.
¿Para qué escribes? ¿Crees que mi recuerdo tiene el menor sabor para los vivos?
¡Dónde mi encarnación secreta del placer!
¡Dónde mi configurado perfil de tanto éxito pánico!
¿Para qué me recuerdas, tú, que siempre guardas entre los pliegues de la duda una afilada cruz?...

Encuentro en Bouza una peculiar manera de hacer poesía, yo la llamaría poesía narrativa, poesía donde lo importante es el reflejo de un pensamiento o el planteamiento de su situación. Sin olvidar sus particulares ensayos de poesía gráfica, de los que el audaz capitán de la revista canaria *Fablas,* Domingo Velázquez, me hablaba con un alto grado de expectación y cuyas mejores muestras se contienen en el libro *Odología poética (Artesa,* Burgos, 1975, págs. 83-100, inclusive), que también contiene trabajos de Pepe Bornoy, F. Boso, A. Canales, L. Conde, A. López Gradolí, J. Martín Abad, F. Millán, Yong-Tae Min, Montells Galán, Siles, J. L. Valdivielso y Damián Ximénez. Veo a Bouza como a un poeta que vive su tiempo y que sabe mezclarse en futuros posibles, en aventuras donde la realidad acabe de una vez con la fantasía. Dice en su «Poética 1976»:

Traemos para vosotros un mensaje
somos la historia y la revolución
Nunca más penarán vuestros sueños
pues que en nosotros os viene la vida...

José Luis Giménez-Frontín (Barcelona, 1943) opina de sí mismo lo siguiente: «He sido un poeta tardío, relativamente tardío, a quien la vida fascinó en mayor medida que sus espejos. Empecé a escribir o reventaba. Mal principio, dicen. Yo creo que de los mejores, que siempre hay tiempo luego de escribir una literatura que vaya meditándose hasta el infinito». Palabras muy cercanas al entorno de ilustres escritores que en el mundo han sido, son. La experiencia relatada por Giménez-Frontín es propia de una inteligencia competente: el hombre úni-

camente ha de hacer lo que desea hacer, lo que estima como conveniente a su espíritu. El escritor, el poeta, escribe, edifica palacios de frases o de silencios útiles cuando cree que debe hacerlo, no antes, no después, no cuando se lo solicitan del exterior, no cuando le obligan a estrujarse el cerebro con ánimo comercialista o con espíritu de triunfo fácil. Nadie es tardío, nunca se comienza demasiado pronto a escribir, tampoco. Lo que sucede es que a veces el poeta, el escritor, el hombre, vive otros paisajes, se enrola en otras aventuras: sólo a la vuelta de la esquina surge el descubrimiento, a veces ocasional, de una vocación, de un deseo irrefrenable por describir situaciones o proponer futuros.

Del libro *Amor omnia* se nos ofrece el poema «Christa Gottschewsky»:

Cuidado. No os fiéis de la naciente Christa.
No caigáis en la trampa de sus ingenuos lápices,
que es un puro desorden su formación de cepas,
que es un temblor del alma la recta de sus campos.
Paisaje en movimiento y en tensión secreta,
noble azar que Lucrecio alzó contra los hombres
y que la dulce Christa loca y niña a un tiempo,
revive en sus cartones.
Ese ciprés—¡cuidado!—
sin duda oculta al último diablo. (El más viejo mosén
lo ha visto galopando por los campos.)

A la actitud de Giménez-Frontín yo la definiría como renovadora, auspiciante, de formas nuevas en el ámbito de lo reflexivo, de una elaboración incesante, plena de hallazgos y capaz de construir castillos nuevos sobre viejos cimientos, poesía, en fin, de la mejor talla y del más vivo interés en nuestro entorno literario.

Manuel Benavides, interesado por el estructuralismo lévi-straussiano, doctor en Filosofía y Letras y licenciado en Psicología, es director del Departamento de Filosofía y Ciencia de la Educación del Colegio Universitario de Burgos. Su poesía, hasta cierto punto intelectualista, conserva un frescor y un ritmo sorprendentes, a los que se unen temáticas cotidianas y problemáticas de existencias habituales, en las que aparecen estímulos para el resurgir cultural de que tan necesitados estamos. Reseñamos estrofas de «Poemas a Eurídice»:

Amar es puro trámite en los lazos
del deseo.
Arde un árbol,
sigue
la tea del incendio.
Amar es un pretexto para el fuego.
Pero en mi muladar las liliáceas
concitan una ronda de vencejos.

La cuestión es que cualquier pretexto parece bueno, importante, para crear universos poéticos, oasis donde la palabra afluya nítidamente y con vigor, arraigándose en el pensamiento, sucediéndose en una interminable sensación de creatividad formal en la que la única, esencial, audacia consiste en experimentar una sucesión de bellezas que hagan posible la configuración de un mundo distinto, más permannete, más libre...

* * *

De particular interés nos parece el epílogo que ha puesto a este libro Santos Sanz Villanueva, quien, conocedor del difícil panorama de la poesía española de los años siguientes al fin de la guerra civil, hace un análisis comedido y valorador de personas y sucesos en medio de tal panorama. Referencias obligadas a antólogos y nombres que hicieron posible una continuidad de la poesía española en medio de una tierra yerma y prohibitoria dan paso a reflexiones sobre la propia labor de Víctor Pozanco al recopilar a estos nueve 'resurgidos', sin dejar de mencionar a quienes estimularon con su trabajo individual la labor colectiva que ha supuesto el llegar a la fecha actual y contemplar como pese a tantas desfiguraciones notorias de nuestra realidad cultural, a veces desmoralizada o víctima de prolongados exilios, se ha conseguido ofrecer un panorama poético de cierta calidad y donde parece suponerse o, al menos, esperarse una continuidad en el ámbito de ese oficio tan particular que consiste en intentar ser poeta.—*MANUEL QUIROGA CLERIGO (Ciudad Puerta de Sierra, 2. Gredos 4, 3.º A. MAJADAHONDA. MADRID).*

LOS PREMIOS "CASA DE LAS AMERICAS" 1976

El conjunto de Premios Casa de las Américas 1976 en los distintos géneros: cuento, novela, teatro, poesía y ensayo, revela una vez más la preocupación constructiva de una nueva ideología estética. El punto de partida es, siempre, la búsqueda del otro lado de la historia narrada, divulgada e impuesta/instrumentada por los acólitos del poder de las oligarquías latinoamericanas. En el caso de los premios escritos en lengua inglesa, se trata de autores que han vivido un grado más alto de colonización y revierten ideológicamente ahora el propio lenguaje del colonizador: N. D. Williams, *Ikael Torass,* novela (Repú-

blica de Guayana); Edward Kamau Brathwaite, *Black — Blues,* poesía (Bridgetown, Barbados); James Carnegie, *Wages Paid,* cuentos (Jamaica).

Desde el punto de vista de esa necesidad de esclarecimiento de la verdad histórica, los distintos géneros, aunque conserven los rasgos que los diferencian como tales, coinciden en la recurrencia al «testimonio»: noticias periodísticas, frases, declaraciones, reconstrucción de hechos, comentarios anónimos que amplían y refuerzan lo dicho individualmente o, si no, ironizan para dejar al descubierto la falsedad de ciertas afirmaciones; finalmente, la ficción que muestra la interinfluencia del ámbito individual y el ámbito histórico-social.

La producción literaria, así enmarcada, propone una revisión de sus propios fundamentos y un nuevo código de comunicación que incluye la función generadora de conciencia (con la implícita develación-crítica de situaciones, teorías, acciones de individuos dentro de la historia), así como una intención de ruptura con el circuito elitario de distribución y consumo. Aunque esta propuesta deba entenderse en el contexto de las necesidades de la Revolución Cubana, excede también esos límites porque incluye las realizaciones de otros países que aún no han concluido sus luchas de liberación o la de quienes responden a la urgencia de la transformación de los cánones estéticos consagrados, no por exclusivo deseo de innovación formal, sino por entender como necesario un trastorno de las propias bases del hecho literario.

A través de cada uno de los textos premiados, enunciaremos analíticamente sus características, sin perder de vista los rasgos que en conjunto los unifican.

Cuento

Las *Historias con tangos y corridos,* de Pedro Orgambide, argentino, se abren con «La murga», una alegoría de la experiencia peronista, donde el humor, la sucesión cronológicamente metamorfoseada y reveladora de la continuidad histórica a partir de esa experiencia concreta—lo que inserta desde la «literatura» en sentido estricto un modo de contrariar y desmentir las interpretaciones de la historia liberal—introduce analogías que son también elementos de ruptura con toda versión solemne o académica de lo histórico. Mito e historia se interpenetran, y así como lo humorístico es un método válido para derribar los recursos míticos de la historia oficial argentina, el mito, en su sentido transformador-revelador se usa en «La murga»: es el caso de la figura de Eva Perón representada como La Madre «con la luna en el

medio», y las connotaciones de fuerza nutricia y protectora. La recurrencia a lo analógico permite que Buenos Aires sea un «bar», cuyo dueño es Juan de Garay (históricamente fundador de la ciudad; en el contexto de la «historia» narrada, representación de la conquista española frente a los «indios» que invaden e incendian el bar); que la murga de indios se enfrente a la «comparsa de los ingleses», hecho acompañado por el «dicen», el comentario anónimo (niños y mujeres que arrojan agua y aceite hirviendo desde las azoteas durante las invasiones inglesas), lo que asegura una recuperación crítica del elemento anecdótico; que Gardel «sonría» desde la pared del bar y que Gardel sea también Perón sonriendo desde los balcones de la Casa Rosada; que se sitúe, en esa sucesión carnavalesca, un «plagio» de un fragmento de *El matadero,* de Esteban Echeverría, para incluir una referencia conocida a la época de Rosas y la lucha entre federales y unitarios. Decir «conocida» supone aprobar como rasgo narrativo la función de lugares comunes e incidentes reiterados por la opinión pública, lo que deviene en revaluación más eficaz del fenómeno peronista. Esta revaluación se efectúa por dos vías: *a)* su comprensión, como consecuencia necesaria de un proceso histórico; debe destacarse al respecto el rescate de los «momentos» antiimperialistas: indios contra Garay (España), indios contra ingleses, el rosismo; *b)* la exaltación de la violencia de los indios por énfasis y recontextualización de los lugares comunes. En esta segunda vía no se niegan, sino que se analizan comprensivamente como parte del «avance», comentarios muy usados por la oligarquía argentina: «Alguien dijo que estaban quemando la bandera», aunque, a continuación, «como en toda historia, como en toda vida, los datos son imprecisos»; o «Dicen que al terminar el Carnaval quemaban muñecos de paja vestidos de cura». Si bien recurrir al «dicen» (la voz impersonal) deslinda lo real de lo supuesto, es también importante que lo dicho o comentado funciona en relación al miedo y el rechazo que provocaban los indios entre los «mirones». «La murga» está construida como un recorrido por calles y barrios de Buenos Aires. Al frente, el jefe, cuya lanza es «un palo de escoba con asta de lata» (¿el mástil de la bandera?) y la Madre. Ese itinerario es sucesión histórica, con los indios como fundamentales protagonistas, y es también un avance guerrero, no lineal en consecuencia, ya que hay que sortear obstáculos, esquivar al enemigo, defenderse (hay robos de armas: «Los Tiro-al-Blanco quedaron despoblados»). Lo itinerante también explica el desenlace, con el jefe que señala «el resplandor de la fiesta», como para indicar que el camino/guerra continúa.

El pasado y su determinación del presente es también problemática de «Fiesta en el jardín», en el que se enfrentan sin violencia, como he-

chos naturales—al menos al comienzo—, las visiones del criado, un emigrado español en México, y la de su amo, el señorito Julián. También por el método analógico, lo actual (el jardín, las hormigas) reenvía a imágenes del pasado (la calle-España en los comienzos de la guerra civil, la gente corriendo), método que revela—irónica y dramáticamente—la venganza final como hecho necesario. De la imagen que el señorito Julián da de España: «inmensa plaza llena de música y de sangre», se pasa a la identidad final de esa imagen con el jardín, una vez que el jardinero mata con la azada al amo y sus amigos. La provocación y burla de ellos es el pretexto desencadenante de la acción, pero fundamentalmente es lo histórico como vivencia determinante lo que cierra el ciclo con ese acto de justicia, que, nuevo dato revelador, es explicado por el narrador en primera persona, como involuntaria: «no recuerdo haber levantado la azada sobre las cabezas de aquellos jóvenes...» Resortes parecidos mueven la estructura de «El incrédulo»: monólogo de un supuesto matador de Emiliano Zapata, que descree de las versiones según las cuales el líder agrarista vive, y muerte final del «incrédulo», narrada en tercera persona.

En algunos cuentos se recrea el momento de la etapa inmigratoria en Argentina, como en «Sainete», que recupera los tópicos de ese género teatral y, sobre todo, el conflicto entre criollos e inmigrantes, la decadencia del chino, compadrito, decadencia sintetizada en la fuga de su mujer con Luiggi el «gringo». El chino es, como el Santiago Cruz de «Elegía para una yunta brava», un guardaespaldas y «servidor» de políticos, aunque el eje de este cuento sea el amor de Santiago Cruz por Berta, polaca. Aquí reaparece la relación entre criollos e inmigrantes, en este caso referida al hecho real de la entrada en Argentina de mujeres de Polonia o Marsella para explotarlas como prostitutas (las «importadas»), fenómeno del que también hay alusiones en «Amo y señor». La presencia del pasado: «venía caminando por su pueblo de Polonia», es también rasgo que sirve de fondo al drama, lo amplía, refleja narartivamente el pasaje del plano individual al histórico-social, ya que el desenlace no supera lo tópico en obras con esta temática: provocación por un tercero a Berta/ duelo por la mujer/ muerte de ella al interponerse entre los hombres/ venganza final de Santiago.

Los extranjeros y los desequilibrios y conflictos causados por su condición preocupan a Orgambide: húngaro el fotógrafo («Fotonovela»); la inglesa que vive aislada en una pieza de madera («La señorita Wilson»); el italiano que regresa a su patria y muere («Una carta para Berto»); Helmut Kramer, el relojero suizo engañado por su esposa («Una rosa para Etelvina»). Una «historia» que merece especial

atención es la de «Milton West, libretista», que narra las luchas y fracasos de un mejicano deseoso de triunfar como libretista en Los Angeles. El juego de la interrelación entre lo histórico y lo personal tiene aquí relevancia: «Se fue a Los Angeles cuando terminó la segunda *guerra*. Fue por entonces cuando comenzó la *guerra* de Milton...» Fuera de esta particular ambientación, este fragmento debe tomarse como hilo conductor explicativo de varios de los cuentos de este volumen de Orgambide. Debe agregarse que esa guerra está ligada a un problema de pérdida de la identidad, como en este caso, en el que los cambios de nombre explicitan una búsqueda insoluble de ascenso social; o en el de los compadritos, envidiosos de la suerte de los privilegiados por el caudillo de turno, o acusadores de los inmigrantes, concebidos como intrusos o rivales. La guerra de los personajes de Orgambide es la de su inadecuación (o de sus frustrados intentos de adaptación) a las pautas de un sistema social que los margina o desclasa. Desde ese punto de vista, el cuento final del volumen, «Vida y memoria del guerrero Nemesio Villafañe», revaloriza a su protagonista, un gaucho luchador en las guerras de la Independencia. Lo que exalta su figura es su heroísmo anónimo, explícito en la antinomia entre la memoria de Nemesio Villafañe, cualificada como «diversión de los pobres», y la «memoria militar», la escrita por «generales cargados de medallas». Si bien el personaje Nemesio sintetiza y define con más rigor que otros una opción ideológica—la de la lucha colectiva—, los demás personajes: marginados, fracasados, desclasados, aparecen como hitos de una progresión necesaria. Así, por ejemplo, el boxeador José María Gatica, el «Mono», de origen villero, sometido a los vaivenes y el carácter engañoso del éxito individual, es un personaje que dialécticamente se opone y a la voz complementa a Nemesio.

En estas «historias», lo cotidiano es opresión individual (caso del relojero, para quien «nada había cambiado en los últimos veinticinco años desde su llegada a la Argentina»), o como le sucede al sastre que quiere ser paracaidista, a la tentativa de superar lo cotidiano por lo imaginario le sobreviene el fracaso; la alteración de lo «normal» o de un esquema de pensamiento es reveladora, como en «Los mellizos». En este cuento, el cambio de identidad deviene en síntoma de la decadencia oligárquica, ya que el esquema Abel-Caín es controvertido por la propia realidad cuando, después de la muerte del «malo» y ante el incendio de la casa, la abuela descubre que el sobreviviente «bueno» es el culpable.

Lo histórico que penetra en el terreno de la ficción, la vaciedad de lo cotidiano, la carga afectiva y/o determinante del pasado, la zona con-

flictiva de los inmigrantes y, por fin, la ineficacia de las soluciones individuales resumen los principales temas de esta serie de narraciones breves de Orgambide.

Teatro

1. *Guadalupe años sin cuenta,* creación colectiva del grupo «La Candelaria» de Colombia. Dos rasgos complementarios explican y revelan la importancia de esta obra: *a)* su propia definición como «creación colectiva», por la difusión que esta práctica ha tenido en los países latinoamericanos en relación de reciprocidad con las luchas revolucionarias y, específicamente, por los alcances que tiene la desaparición del autor único en la conformación de una nueva cultura; *b)* su carácter de «historia» reconstruida teatralmente, con la función de réplica de la historia oficial y por tanto de medio de combate en el grado en que revela las reales causas y protagonistas del proceso histórico. Así enmarcada, esta obra revive la farsa impuesta por el poder establecido para salvar a los verdaderos responsables de la muerte del guerrillero Guadalupe Salcedo Unda, aliado del Partido Liberal y luego por éste traicionado. La obra se inicia con la reconstrucción del hecho: un «altavoz» que reproduce el mensaje de las Fuerzas Armadas para que Guadalupe deponga las armas y se rinda, y se cierra con el mismo mensaje. Lo que varía es la acción correspondiente del actor que representa al guerrillero: en el comienzo aparece disparando con dos pistolas y es acribillado; al final aparece con las manos en alto y el desenlace es el mismo. Una situación dramática y otra, a la vez que sintetizan el conflicto entre la versión oficial y la popular, enhebran el clímax que va desde el juicio hasta las distintas escenas donde se muestra a las Fuerzas Armadas adoctrinando soldados para la lucha contra la guerrilla, la «santificación» de esa lucha por la Iglesia, las vacilaciones y dubitaciones de los liberales del Partido, que negocia con los estratos del poder y usufructúa en suma la lucha guerrillera y, por fin, la entrega de Guadalupe. En otras palabras, de la reconstrucción y el clima satírico de la parodia de juicio, la obra se desliza hacia la presentación dramática de los hechos más relevantes del suceder histórico. Fusión de lo dramático y lo histórico entendidos como *proceso*; intercalación de corridos que actúan como comentarios cantados de la acción, ya sea a manera de síntesis de lo ocurrido o de anticipación de lo que va a ocurrir; todos los recursos se dirigen didácticamente a demostrar y mostrar los factores que condujeron a la muerte de Guadalupe, función esclarecedora y por tanto generadora de una toma de conciencia del espectador.

2. *La agonía del difunto,* de Esteban Navajas Cortés, colombiano. Es una obra de cuatro personajes: Agustino Landazábal, ganadero terrateniente, y doña Carmen, su esposa; Benigno Sampués, campesino vaquero, y Ñora Otilia, campesina colona. Las dos parejas representan, respectivamente, dos clases contrapuestas. El elemento burlesco implícito en la ficción de agonía que realiza Agustino para apaciguar los ánimos de los campesinos y poder después celebrar su «resurrección triunfante» se corresponde con la astucia final de Benigno y Otilia, que lo meten en el ataúd con el pretexto de probar la medida y lo cierran, al mismo tiempo que van enumerando cargos y acusaciones. En esa atmósfera ceremonial, oscilante entre lo macabro y lo risible, cobran una función ajustadamente dramática las oraciones iniciales de la mujer por el alma de Agustino (fingidas) frente a las mismas oraciones con que se cierra la obra ante la evidencia de la muerte. La obra vale por esa recurrencia a la «teatralidad» de los propios personajes, teatralidad que conlleva el humor y así define un tempus dramático que va de la agonía fingida a la muerte real impuesta por los campesinos, de la farsa individual de clase defensora de sus privilegios, a la imposición de la verdad colectiva, anuladora de los mismos. El elemento religioso y la presunta complicidad de los personajes campesinos acompañando los rezos, unido a la grotesca evocación que realiza el matrimonio terrateniente cuando se quedan solos (baile y cantos—la fiesta del casamiento—), otorga a la obra una convención crítica que derrumba cualquier perspectiva de aproximación al enfoque «humanista», «liberal», de seres humanos en acción. Lo curioso es que aquí no hay tipos ni estereotipos, sino individuos que, en una progresión necesaria dramática, se ven enfrentados. Ese enfrentamiento se realiza con los mismos recursos que se juegan desde el comienzo de la obra: el misterio, el ocultamiento de la verdad, el engaño revolucionario (los dos campesinos no manifiestan ni en dichos ni en hechos, astutamente, su cometido). La enfatización de la muerte por encierro del terrateniente en el ataúd (lo «macabro») se articula con las oraciones, las conversaciones susurradas, los cuchicheos, ese fondo necesario para ambientar, generar un clima en el que la ridiculización de los dueños de la tierra, de su intimidad grosera y grotesca, se acompasa con la ambigüedad de los campesinos, finalmente definidos en la acción liberadora, autores de la muerte necesaria.

Ensayo

En las entrañas: un análisis sociohistórico de la emigración puertorriqueña, de Manuel Maldonado-Denis, parte de la ruptura con el concep-

to de neutralidad valorativa en el campo de las ciencias sociales: «Trataremos de ser objetivos pero de ninguna manera imparciales.» El libro entonces, a partir de una rigurosa aplicación del materialismo histórico, se propone como acción comprometida con la lucha del pueblo puertorriqueño en su país y en Estados Unidos por la liberación nacional y el socialismo. Consecuente con esa postura, pide atención sobre los límites de un trabajo meramente estadístico—aunque incorpora en su «Apéndice» una serie de cuadros de población, índices de educación, participación en la fuerza de trabajo, etc.—o de demografía, y establece un deslinde sobre la función del libro: aportación teórico-ideológica, pero de ningún modo perspectiva mesiánica, ya que «no hay fórmulas mágicas ni panaceas, sino la realidad concreta de la acción popular revolucionaria».

La obra analiza las causas de la emigración de puertorriqueños a Estados Unidos, inscribiéndolas en el contexto de las exigencias del capitalismo y sus necesidades de expansión imperialista. Las pruebas e interpretaciones se conjugan con una sólida base bibliográfica, indispensable en la fundamentación de sus asertos y en la confrontación de los mismos. Esa crítica, tendente a develar enfoques y matices que en el campo de los estudios sociológicos encierran propuestas ideológicas afianzadoras de los intereses norteamericanos, hace que diferencie entre los conceptos de «migración interna» y «emigración». El primer concepto se ha confundido con el segundo en aquellos trabajos que no cuestionan la realidad de Puerto Rico como «Estado Libre Asociado» (¡!). Hecha la diferenciación, migración interna será el traslado del campo a las ciudades en el interior de Puerto Rico; emigración, el fenómeno concreto del establecimiento de puertorriqueños en Estados Unidos, fenómeno que va más allá de la propia voluntad de los que emigran, ya que responde a las necesidades de conformación del «ejército industrial de reserva» de mano de obra barata.

El objetivo de Maldonado-Denis es entonces demostrar teóricamente la situación de los puertorriqueños en Estados Unidos como minoría étnica, marginada de toda posibilidad de desenvolvimiento en el plano económico, social y cultural. El problema de la emigración es situado dentro del proceso histórico de Puerto Rico y de su desarrollo como país capitalista dependiente. Desde este punto de vista, es que el autor entiende unitaria la lucha de los puertorriqueños en su propio país y en los Estados Unidos: *a)* porque social y económicamente las consecuencias del sistema colonial son sufridas por la clase obrera industrial y agrícola; *b)* porque a esa condición de clase explotada se une, en el caso de Estados Unidos, el ser considerada como sector «non whites», con lo cual el hecho racista acentúa la segregación propia de una sociedad estratificada

socialmente; *c)* porque culturalmente, y más concretamente desde la perspectiva del propio idioma, los puertorriqueños se sitúan en una especie de «vacío» o «hibridez» que deviene de las dificultades para asimilar el inglés y, por consiguiente, para avanzar en su formación educativa (de ahí la coherencia entre una supuesta incapacidad intelectual y la segregación socioeconómica); por otra parte, la misma marginación y el poder de los medios de comunicación de masas van generando (o pretenden) una pérdida de los propios valores culturales y, consecuentemente, de la capacidad de resistencia anticolonial que la conservación de esos valores favorecería. En este sentido, hechos lingüísticos como el «spanglish», o lo que Luis Rafael Sánchez llama «La generación del O Sea», sintetizan culturalmente la realidad de un pueblo víctima de la agresión del colonialismo.

Maldonado-Denis dedica el penúltimo capítulo a «los que retornan», de manera que no quepan dudas sobre la gravedad de las cuestiones discutidas y rigurosamente elaboradas y, fundamentalmente, sobre el circuito que vincula los intereses de la metrópoli colonial y las clases dominantes que mediatizan su poder en el propio país colonizado. Frente a presuntos e ilusorios progresos, o programas de «fomento» que no alteran la realidad axial de la dependencia, el autor reafirma, como al comienzo, la importancia de intensificar la resistencia cultural y la necesidad de la lucha por la independencia y la construcción del socialismo.

Poesía

1. *La Moneda y otros poemas,* de Hernán Miranda, chileno. Los «otros poemas», que abren el volumen, están unificados por la convicción de que es el hombre quien da el impulso para actuar y transformar el mundo. *Sin embargo, se mueve,* se estructura, a partir de la enumeración de hechos cíclicos, invariables—entre los que se incluye la vejez—, a pesar de los cuales la tierra continúa su movimiento progresivo. Por otra parte, se conjugan las afirmaciones sobre el compromiso militante necesario (del análisis de orina a la respuesta del médico: «Vea qué puede hacer de su vida») con las connotaciones de la penetración y la modificación de la naturaleza («buscar», «hurguetear», «indagar») o los vínculos entre el amor y la militancia. De estos temas se avanza al «golpe justo de timón», opción asumida con la conciencia de que es compartida (es «asunto de millones») y la responsabilidad inevitable: «Somos cómplices de un mismo delito.» De esta serie se pasa a *La Moneda,* que abarca: perplejidades, expectativas, intrigas de un niño frente al palacio de gobierno, apertura del mismo a partir del triunfo de la Unidad Popu-

lar, derrocamiento de Allende, la Moneda incendiada—situación correlativa con la clausura—y acumulación de gestos crispados, dolores, «ojos fijos», imagen del pueblo.

2. *Contraseña,* de Jorge Alejandro Boccanera, argentino, está dividido en «Informes», «Apuntes» y «Comentarios», aunque no siempre esa división se corresponda estrictamente con los poemas así clasificados. Los tres «Informes» comprenden: *Blues,* sobre la esclavitud y la reivindicación de los derechos de los negros a través de su acción política en Norteamérica; *Samba,* sobre la mortalidad infantil en Brasil, compuesto con ritmo afro, donde se entrecruzan y confrontan la danza, la muerte, el hambre y el «nuevo gol» de Pelé; *Canción de Cam Le,* sobre la guerra en Vietnam. Los tres están epigrafiados: el primero con una nota sobre la representación de los negros ante los Estados como «tres quintos de hombre»; el segundo con un recorte del diario *Clarín* sobre los índices de mortalidad infantil en Brasil; el tercero con una frase del general Westmoreland. Los «Apuntes» en su conjunto coinciden en poetizar los puntos de fusión de acción política y relación amorosa. De los «Comentarios» merecen destacarse la reivindicación de la lucidez del poeta, uno de ellos con epígrafe de Juan Gelman, culminante en el encuentro entre el autor, hombre que vive, ama, bebe, canta, y sus compañeros en lucha. Vale en ese aspecto como conclusión y manifiesta acerca de la función de la poesía.

Novela

Klail City y sus alrededores, de Rolando Hinojosa, chicano nacido en Mercedes, Texas, comienza con una delimitación del sentido de lo «heroico»: «Aquí no hay héroes de leyenda», y después de la enunciación del principio que anticipa el carácter de los personajes seleccionados, una afirmación que enfatiza lo particular, la diversidad de lo concreto: «Hay distintos modos de ser heroicos.» Ambas proposiciones son inseparables: esos modos diferenciales son los de un grupo socialmente peculiar, al que se observa en su vida cotidiana, en sus relaciones familiares y humanas en general, en ese «forcejeo diario con el prójimo», correlativo con los «alrededores», de tal manera que en las distintas historias y anécdotas que componen la novela se va desenvolviendo, configurando, un *espacio* que se estructura en espiral, dialécticamente. La interrelación entre lo particular y lo general se logra, no de una manera declarativa, sino que surge de los mismos hechos a través del humor, los diálogos intercalados, así como de los textos en inglés—siempre diálo-

gos—, que muestran el dualismo cultural de la comunidad chicana o también de las acotaciones del narrador, como, entre otros ejemplos, en la presentación de don Orfalindo Buitureyra: «Es cabrón de nacimiento. También es farmacéutico, pero eso ya es culpa del estado de Texas.» La compaginación y la diagramación son rasgos destacables porque lo gráfico recupera su poder de imagen y así la lectura adquiere mayor dinamismo: textos recuadrados, mayúsculas que hacen de un texto un cartel o consigna, cuadros sinópticos, fragmentos de cartas, diálogos cuya simultaneidad se revela al dividir la página en dos columnas, textos rimados que interrumpen la narración y la comentan o amplifican al crear otros centros de atención.

El último capítulo resume la vida de los principales protagonistas de Klail City; se narra en tiempo futuro, lo que pone en evidencia la previsibilidad de muchas acciones o «destinos»: casamientos, procreaciones, ingreso en colegios y universidades, los que tienen tierra y los que no. El conjunto podría definirse, irónicamente, como «esa incesante lucha nuestra inculcada desde que uno aprende a mamar», ese círculo vicioso del que no se desprenden la «raza»—tal como la identifica el autor—y sus alrededores.—*MARIO MERLINO (Grupo 15. Fortuny, 7. MADRID-4).*

LA COLECCION "VISOR" DE POESIA

Editado por Alberto Corazón, la Colección Visor de poesía se mantiene hoy, con sus 77 títulos publicados, en la avanzada literaria de nuestro país. Efectivamente, es una de las pocas colecciones que ha sabido mantenerse, a lo largo de este período, con una exigencia peculiar e innovadora.

La colección abarca un amplio espectro de intereses literarios. Recoge algunos de los valores más firmes de nuestra poesía actual. Entre ellos, Francisco Brines (74), P. Gimferrer (75), Guillermo Carnero (13) (45) y la destacable obra de Félix de Azúa (37). Entre los títulos publicados en esta línea, *Arcana mayor,* de M. Ricardo Barnatán (28), asocia los dibujos del tarot a las imágenes poéticas de los versos; Barnatán expresa el carácter mágico de los números y el carácter divino de los signos en el ámbito fascinante de una sugerencia hermética y atrayente.

En este campo de la poesía española, la colección ha recopilado una serie de obras agotadas o difícilmente asequibles de los clásicos de nues-

tra literatura antepenúltima. Así, la obra de Blas de Otero (12), J. Guillén (25), el hispanoamericano Huidobro (41), G. Celaya (57), Miguel Hernández (73) y el gran maestro Vicente Aleixandre (65). Ha rescatado, por ejemplo, la obra de Ricardo Molina (40), de clásica factura, hasta hace poco sumido en el casi olvido absoluto.

No obstante, quizá la labor más destacable de Visor se ha realizado respecto a las traducciones de autores clásicos en la literatura universal contemporánea, casi desconocidos o inasequibles hasta ahora en nuestra lengua. Aun cuando esta labor de traducción pueda ser desigual, y siempre susceptible de ser puesta en entredicho, el hecho es que se han acercado al lector español valores reconocidos de la literatura universal. En un momento en que la intercomunicación de la cultura es signo de los tiempos modernos, Visor contribuye a evitar el aislacionismo que nuestra literatura ha sufrido a lo largo de la historia y la reacción tardía ante movimientos culturales ya asimilados fuera de nuestras fronteras.

Sin llegar, naturalmente, a una enumeración exhaustiva, la Colección Visor abarca aquí un amplio panorama. Desde los clásicos románticos, Hölderlin (44) y Novalis (47). La poesía francesa de Nerval (42), Rimbaud—en una traducción mediocre de Celaya, que abrió hace años la colección (1), y otra espléndida versión de Cintio Vitier (19)—, Baudelaire (72), Apollinaire (35), Valery (38).

La poesía inglesa está representada por Joyce (7), Durrell (23), Dylan Thomas (60) y una magnífica edición de un poeta poco conocido en nuestro país: E. E. Cummings (3).

Por otra parte, títulos diversos: Mayakoski (16) (30), Trakl (31), S. Esenin (49), Sanguinetti (53) o Cavafis (9). Una edición de poemas de Mao (56). El primer libro de poemas de Passolini (58), traducido por el gran poeta Antonio Colinas.

El surrealismo francés está ampliamente representado. Movimiento hace tiempo asimilado por la cultura, sus características más incisivas no eran apenas conocidas en lengua española. Así, el dadaísmo de Tzara (55), la obra de Eluard (36) (59) y Artaud (71). En una dirección algo más actual, Saint John Perse (64) y, sobre todo, René Char (32).

Pero un aspecto muy original que Visor da respecto a la literatura contemporánea se configura por la inclusión de diversos títulos en relación a los movimientos contraculturales americanos. Hasta ahora, nadie había incluido en una colección española de poesía las canciones de Bob Dylan (27) (11). La colección ha editado también una antología de poesía contracultural (46) y otra de poesía Beat (66). Y uno de los últimos títulos es una traducción de *América* de A. Ginsberg (76). Visor ha prestado así atención a un fenómeno de gran interés para la

sociología literaria, despreciado por aquellos intelectuales que consideran como poesía—desde sus rígidos moldes—únicamente aquella que se presenta en las formas tradicionales, olvidando a la que abarca un amplio campo de público al que se extiende su comunicación. Porque, efectivamente, la «cultura de la contracultura»—valga la paradoja—ha superado el gran problema de comunicación que aqueja a la poesía contemporánea.

Para comentar algunos títulos recientes de la colección, comencemos destacando la obra de Tzara, *El hombre aproximativo* [1]. Porque realmente de Tzara se conocen más las ideas de los manifiestos dadaístas que su obra poética, poco difundida aquí.

Obra de gran apertura significativa, o polisemancia, posee un evidente interés literario.

El verso que se repite en todo el primer poema: «Las campanas suenan sin razón, nosotros también», podría ser también el *leit-motiv* de todo el libro. El hombre más allá de la razón, o sin razón y sentido consciente que le justifique tomar una dirección. Es el nihilismo exultante de Tzara, la felicidad de la pura manifestación onírica.

El libro es un azote del lenguaje, un delirio de palabras en sucesión enloquecida de metáforas, en brevedad tallada de contrastes, que, sin embargo, produce un efecto clarificador y neto, una evidencia ambigua y atrayente.

Tzara es el vértigo de la palabra, el disparate elevado a clarividencia:

hombre aproximativo moviéndote en los poco más o menos del destino
con un corazón como maleta y un vals a guisa de cabeza.

Quizá Tzara puede definirse con estos versos suyos:

tiene entre sus manos como para lanzarla una bola
cifra luminosa tu cabeza plena de poesía.

Poesía agresiva, como todo el movimiento que inspiró. Es un ataque frontal al cerebro, un desafío a la capacidad del lector. Poesía de gran interés actual, pues es sólo ahora cuando verdaderamente comenzamos a asimilar y valorar el dadaísmo, y su hermano reconfortante —posterior—, el surrealismo.

Un título reciente, importante para apreciar el movimiento surrealista, sería la obra de Artaud, *El pesa-nervios* [2], que incluye—en una

[1] TRISTÁN IZARA, *El hombre aproximativo,* Madrid, 1975. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 55). Trad. y pról. de Fernando Millán.

[2] ANTONIN ARTAUD, *El pesa-nervios,* Madrid, 1976. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 71). Vers., pról. y notas de Marcos Ricardo Barnatán.

magnífica traducción, muy cuidada, de Marcos Ricardo Barnatán—: «El ombligo de los limbos», «El pesa-nervios» y «Fragmentos de un diario del infierno».

Efectivamente, desde hace un tiempo, Artaud ha sido descubierto y divinizado por la joven intelectualidad española. Posiblemente el personaje más original y valioso del surrealismo francés.

El pesa-nervios recoge tres libros fragmentarios e inconexos, de gran interés, escritos desde 1924 a 1926, coincidiendo con sus primeros contactos con el surrealismo. Como se indica en la bella y escueta introducción al libro, constituyen una serie de «papeles» inclasificables. El mismo Artaud lo ratifica después en sus páginas:

> «Y como yo no cuento una historia, sino que simplemente desgrano imágenes, no podrán reprocharme que sólo propongo fragmentos» (página 24).

Obra profundamente unida a las circunstancias vitales del autor, está constituida de auténticas pulsaciones de su espíritu bárbaro, magnífico, enloquecido.

> «No concibo una obra separada de la vida.
> No quiero la creación separada. Ni concibo al espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada una de las heladas floraciones de mi alma fluye babosamente de mí» (pág. 13).

Artaud posee, en efecto, «una cabeza hollada por caballos». Y nos muestra la arquitectura de su pensamiento alucinado, los abstractos e inquietantes paisajes de su cerebro. La belleza de Artaud es incompatible con una contemplación pasiva; la belleza de su lenguaje y sus pensamientos nunca es inofensiva.

En estos escenarios mentales, sus alucinaciones cobran un carácter dramático. La tensión patente en toda su obra. La misma tensión de la pintura de Van Gogh, aquí triturada, fragmentada, en la dispersión de signos y pensamientos dentro de la página. Es una puesta en escena imaginaria, de todos los pensamientos, de todas las sensaciones incorpóreas. El espacio algodonoso, mensurable, crujiente; el espacio temblando como un sexo.

Artaud estremece. Sus vocablos son demoníacos. O poseen la fascinación del sexo—remolinos de esperma girando en el aire...—. Y la claridad del hielo: una claridad—o clarividencia—que estremece con su confusión caótica y reveladora.

Poesía inclasificable, ingobernable para la razón, de belleza dura y electrizante, que hace saltar las orillas del uso común del lenguaje poé-

tico para involucrarnos en un sueño cuyas entrañas se corroen, cuya autodestrucción se percibe. En medio de la Angustia—personaje implícito constante, que a veces sale explícitamente a la luz—: angustia «ácida y turbia, tan potente como un cuchillo...», «una angustia de relámpagos, en puntuación de simas, cerradas y apretadas como chinches...».

Lo que estremece de Artaud es el desprecio absoluto a la existencia y la proximidad deseada y fascinante de la nada:

> «Yo hablo de la ausencia de orificio, de un sufrimiento frío y sin imágenes, sin sentimientos, que es como un choque indescriptible de fracasos» (pág. 37).

Desprecio de la inteligencia («toda la inteligencia no es más que una vasta eventualidad»), perdido en el sueño del propio pensamiento («soy aquel que conoce los rincones de la pérdida...»). En esta «especie de pérdida constante del nivel normal de realidad», sueño y realidad, los opuestos todos, anulan sus distancias, acceden a un espacio distinto—tal como propugnaba Breton—, donde todas las discordancias quedan subsumidas en la dimensión única, indiferenciada, total, donde el yo queda anulado, y no es más que un mero ejemplo.

La arbitrariedad del sueño es la única facultad que Artaud reconoce. El propio yo es una boca abierta en este espejo: «Soy un completo abismo», «somos intensos», «participo de la gravitación planetaria en las fisuras de mi espíritu».

Artaud infunde la sensación de abismo completo en el espacio mental de una clarividencia en la que se disuelven todas las capacidades de uso normal para nuestra aproximación a la realidad. Y el resultado es el drama. El drama de sus irrepresentables argumentos de teatro. La poesía es representación mental de un drama inconexo, el de la propia pérdida y el propio pensamiento; el de la imposibilidad lacerada por una reflexión continua e infatigable, atormentada e inquietante.

Su poesía es un atentado directo contra la realidad apaciguada:

> «En esta época somos sólo algunos los que hemos querido atentar contra las cosas, crear en nosotros espacios de vida, espacios que no existían, que no parecían poder encontrar sitio en el espacio» (pág. 47).

Artaud fue también el poeta de su propia autodestrucción. El drama de su poesía es el espectáculo de su propio alejamiento de todo límite. Pero la representación que en ella tiene lugar es vital, auténtica, rigurosamente vivida. Lo que nos muestra y exhibe, con el orgullo sincero de quien escapó hace tiempo al temor del público, es el espectáculo de la propia consunción. Artaud reacciona con rabia interna, ante el desgaste lento del tiempo que afecta a todos los humanos, que opera cons-

tante; Artaud elige un desgaste agresivo y muestra toda la impaciente lucha de su propia vida, su tortura y su sueño... Su «sensibilidad suspendida» la constituyen estas páginas escritas desde un sitio amenazado, desde un lugar aterrante, del cual escapa en la suspensión del sueño.

Y, desde este castillo, su desprecio se extiende a toda la realidad. También a toda la literatura, incluso la propia—si sus deslavazados y tensos escritos pudieran calificarse así—:

> «Amigos, lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo» (pág. 60).

Consciencia de la destrucción de su propia consciencia, precisamente en el punto en que ésta alcanza la máxima videncia, la nitidez de la verdad a través del caos. Porque la realidad se ha deshecho borrosa, se ha perdido como referencia. Y entonces la luz se torna engaño, se convierte en un punto ciego, el vacío en blanco del silencio.

Es por esto que a medida que avanza el libro sus escritos son más abstractos y difusos. Semejan querer apresar el aire con el pensamiento; un aire enrarecido, una enfermedad que fascina, porque expresa más que la coherencia racional. Sus páginas constituyen entonces la pulsación de una presencia. Y la ambigüedad absoluta de los significados transmite—a tientas—todo un aluvión de sensaciones, que siempre giran en torno al propio centro.

Al final, la obra de Artaud apunta hacia el espacio en blanco, incluso gráficamente representado en sus manuscritos cuando usa el pronombre posesivo: «pertenencias de mis mentales...» Y un deseo inasequible: «si uno pudiera reposar en su nada...»

Pero incluso en la disolución, en la pérdida más absoluta, la obra de Artaud es una exaltación de la autonomía del hombre, del poder humano para mantener su autosuficiencia, sin ayuda exterior a su propia mente, sin trascendencia posible a su propio sueño. No existe ayuda posible para el hombre, pero incluso ésta tampoco es deseable.

Al final, Artaud afirma la destrucción absoluta de cualquier intencionalidad, de cualquier aspiración de la palabra. La anarquía total del lenguaje y el pensamiento es reforzada por el desprecio absoluto de los signos: es el potente insulto del silencio.

Es entonces cuando escribe: «toda escritura es una porquería.» Y lo escribe porque también la escritura va a la búsqueda de su propia destrucción liberadora. Y se burla de todos aquellos que siguen caminos, que tienen propósitos, que van en dirección de algo. Sólo cree en:

> «Nada, salvo un bello Pesa-Nervios. Una especie de estación incomprendida y erguida en medio de todo en el espíritu» (pág. 68).

El libro incluye también unas magníficas cartas matrimoniales, que corresponden al momento en que busca en el amor la única salvación («Estoy desesperado de soledad»). Y los «Fragmentos de un diario del infierno», frases deslavalazadas y profundas, donde se ha roto ya casi toda referencia y se renuncia a todo dominio sobre el propio yo, los propios sueños y sensaciones («ni mi grito ni mi fiebre me pertenecen»).

Al final del libro resume su propia historia:

> «He elegido el dominio del dolor y de la sombra como otros el de la irradiación y el amontonamiento de la materia.
> No trabajo en la extensión de cualquier dominio.
> Trabajo en la duración única» (pág. 86).

En la colección Visor, y también dentro de una línea de influencia surrealista, aunque de caracteres bastante distintos, se ha publicado recientemente *Pájaros y otros poemas* [3], de Saint John Perse, en una espléndida traducción de Manuel Alvarez Ortega. Recoge diversos libros de este autor: «Elogios», «La gloria de los reyes», «Destierro» («Exil», 1942), «Vientos» («Vents», 1946), «Mares» («Amers», 1957), «Pájaros» («Oiseaux», 1963) y una biografía breve del poeta francés.

Desde el primer libro, «Elogios», el personaje constante en la obra —y en la vida—de Perse es el mar. La poesía misma semeja una navegación a través de la serie de imágenes de elegante belleza surrealista. Perse transmite el estremecimiento telúrico, la invocación del hombre a su historia, su civilización, y a la naturaleza, pero siempre con una gran ternura humana. «Destierro» está constituido por tres magníficos poemas y un canto al dolor, que es canto al mundo a partir del símbolo del exiliado—referido al hombre—. Y a partir de «Vientos» la poesía exige ya el rito, el poeta invoca la presencia de los dioses en el poema.

La poesía de Perse recuerda la grandilocuencia elegante y precisa de los antiguos poetas y las antiguas religiones. Todo toma un carácter sagrado. Poesía de exclamaciones, de aliento para una renovación espiritual del hombre—en contacto con su propio infinito—y que sólo puede tener lugar a través del rito mántico en que se constituye el poema.

La obra de Perse podría ser un gran salmo pagano, que conjuga la ternura del hombre con el carácter apocalíptico de sus visiones. Cántico al rango del hombre y al «perfume de las cosas de siempre», escrito en la prosa de versos largos.

El discurso largo parece querer romper el silencio del mundo y despertar un nuevo humanismo, próximo a los dioses viejos y eternos.

---

[3] SAINT JOHN PERSE, *Pájaros y otros poemas*, Madrid, 1976. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 64). Trad. Manuel Alvarez Ortega.

(«Yo pregunto, ¡Potencia! Y tú presta atención, que mi pregunta no es corriente...» « ¡Yo te pregunto, plenitud! Pero es tal el mutismo...»)

En su verso se entremezcla el sentido del paso del Tiempo, el Hombre, su Historia, el ritmo del universo en la amada figura del Mar reiterado, el conglomerado de los grandes esfuerzos espirituales del hombre —las civilizaciones todas y las religiones—. Canto universal a la universalidad divina de lo humano y de lo cósmico. Sintetizada en los misteriosos personajes de su verso: el Narrador, el Soñador, el Emisario, el Viajero, el Encantador...

Sintetizada, sobre todo, en el símbolo del Mar, dios de su poesía:

Mi último canto... será de hombre de mar.

Y, finalmente, otro título reciente de interés en la colección. La edición bilingüe de una selección de *Poemas, 1934-52,* de Dylan Thomas [4], a cargo del profesor Esteban Pujals.

El estudio previo es denso, sistemático, asequible e inteligentemente orientado—dada la capacidad investigadora del traductor—para situar a Dylan Thomas—lamentablemente ignorado en nuestro país—dentro de la poesía inglesa contemporánea. También proporciona una bibliografía interesante sobre el tema. No obstante, quizá al estar enfocado desde una perspectiva tradicional, se acentúan determinados aspectos de Thomas, como su contenido religioso—difícil de precisar—, en detrimento de otros valores del poeta. Pujals destaca también, sin embargo, la importancia de la tradición oscurantista inglesa en Thomas, resistente al racionalismo, y el carácter apocalíptico, evocativo o profético de su poesía.

En cualquier caso, esta discusión excede en este momento mi propósito.

Las imágenes de Dylan Thomas, por otra parte, poseen una originalidad y una fuerza peculiar. Imágenes tangibles, materiales, próximas. No oníricas, aunque nos sumergen en un sueño. Metáforas cargadas de realidad, tan compactas como un objeto próximo a nosotros. Quizá porque el pragmatismo lingüístico del idioma inglés no posea la sutileza onírica y evocativa del lenguaje francés.

La superrealidad de las imágenes de este poeta se manifiesta en el conjunto del poema. Tal como expresa el propio autor en un texto que se recoge, las imágenes se entrelazan en series y se construyen y destruyen unas a otras, emanando del centro del poema. El efecto que se produce en el lector es el de superposición de planos, que aumenta la capacidad de sugerencias.

---

[4] DYLAN THOMAS, *Poemas, 1934-52,* Madrid, 1976. Alberto Corazón, Ed. (Col. Visor, 60). Selección, traducción y prólogo de Esteban Pujals.

Dylan Thomas no busca el esteticismo en sus imágenes. Habla de gusanos, heces, hígados, huesos... Presenta la realidad desagradable de la muerte con crudeza, manifiesta la inevitable destrucción del hombre con reiteración constante. Sus símbolos descienden a un detalle concreto, pero material; luego amplía este aspecto diminuto, pequeño, desmenuzado a lo largo del poema y entrelazado a una sucesión de imágenes relativas, a veces mediante alusiones crípticas—aunque de referente siempre fácil de localizar—. De aquí la paradoja del realismo—o expresividad—de su mundo onírico, pues la inmediatez real y material de sus símbolos posee una gran riqueza evocativa.

El poema se abre siempre con un presagio misterioso, y el tema es minuciosamente descrito en detalles y símbolos, cuya posición y reiteración acaban ofreciéndonos la clave sintuitiva del significado del poema. Después de la incógnita inicial, al final del relato de una descripción, de una historia o un recuerdo, se nos ha «contado» un sentimiento.

La poesía de Thomas sorprende intermitentemente con alusiones a veces truculentas—muertos de huesos roídos...—, pero precisamente en esta patentización de la materialidad se trata de superar la inmediatez de lo real. Los muertos, cuando desaparezcan en su aspecto desagradable, por ejemplo, tendrán estrellas en los codos y los pies. Dylan Thomas niega el poder de la muerte, al mismo tiempo que afirma su realidad estremecedora. Pero el resultado de este enfrentamiento de opuestos arroja un balance positivo: el inevitable destino de nuestra destrucción material permite siempre la seguridad de una esperanza.

Lo que se manifiesta entonces es, siempre, la esperanza, quizá enraizada a un sentimiento cristiano: el hombre pervive, perdura. Thomas se acoge quizá al aspecto más agradable y positivo del cristianismo. No obstante, insisto en que el pensamiento poético del poeta inglés, presenta un marco más amplio, quizá no suficientemente recogido en esta selección, tal vez orientada excesivamente en la dirección de patentizar un contenido religioso.

Quizá el poema más bello de esta selección sea «Cuento de invierno». El trasfondo, la «desnuda necesidad» del hombre, la «necesidad sin nombre». Un hombre que desplegó los rollos de fuego de su corazón y de su mente cuando el mundo se hizo anciano en una estrella de fe pura, como el pan a la deriva..., el pan, fruto del trigo, *leit-motiv* de todo el poema. Mediante elementos tradicionales se muestra la mística unión del hombre, el campo y la naturaleza. El resultado de la oración: sobre el pan del suelo se abrió una puerta en la tierra y un ave («a she bird») salió disparada como una novia radiante, un ave con pecho de mujer y cabeza de ave.

El trasfondo, la desnuda «necesidad» del hombre—necesidad de

amor—, le une al paisaje y la naturaleza, le hace buscar el «continuamente deseado centro», el lecho de la novia.

La vida campestre transparece en pequeños detalles a lo largo del poema, la sencilleza diáfana de la naturaleza humanada por el hombre que trabaja el campo (el heno, las cosechas, el trigo, los corrales, la taza y el pan cortado...). La naturaleza se entremezcla al hombre en el símbolo del pan, que la humana. (Símbolo de origen evidente.)

Y el tiempo, constante, cayendo lentamente con la nieve durante el cuento-poema. Y el pan del suelo o las colinas blancas como pan. El rocío enredado a las hojas «y la voz de arpa del polvo del agua». Entonces, de repente, el amanecer de un ave—«a she bird rose...», «a she bird dawned...»—. La búsqueda del amor culmina en esta aparición, y es entonces cuando las parejas bailan encima de las losas de los muertos:

Porque el ave estaba acostada
en un coro de alas como si durmiera o muriese,
y las alas se desplegaban y él se sintió cantado y casado

en el regazo engolfante de la esposa
—busto de mujer y cabeza de ave del cielo—,

se abatió, encendiéndose,
en el lecho de amor de su esposa, en el
remolino del deseado centro, en los repliegues
del paraíso, en el botón circular del mundo.
Y ella se irguió con él floreciente de nieve derretida.

Quizá toda la poesía de Dylan Thomas pudiera resumirse en esta danza de amor que se hace sobre las tumbas.—*DIEGO MARTINEZ TORRON (Colegio Mayor César Carlos. Calle Menéndez Pidal, 3. MADRID-3).*

"INFORME" DEL TEXTO. TEXTO DEL "INFORME"

1. Presupuestos de base

1.1. El *status* ideológico del escritor actual lo inscribe claramente en el dominio de los A. I. E. (Aparatos Ideológicos del Estado)[1] sobre todo en lo que se refiere a sus instrumentos de trabajo: lenguaje y reglas del juego que a este lenguaje le es permitido. Juego corto a todas

[1] Ver Althusser, L.: «Ideología y aparatos ideológicos del Estado», en *Escritos*, Ed. Laia, Barcelona, 1974.

luces, pues bien es cierto que la literatura «disfruta» de unas claves interiores a ella misma, claves, reglas, símbolos, señales que la constituyen y la conforman como una estructura críptica, cerrada, hermética, sólo asequible a los iniciados en sus reglas, cortas reglas por cierto, a los iniciados en el corto juego de su modo de producción.

Es por esto que la literatura no es tanto una producción dirigida a los «lectores» como pensada para los propios «escritores» que serán, en última instancia, los únicos capaces de *redescubrir* su propio mundo interno en el mundo interno de sus compañeros.

1.2. Así mismo es cierto que los demás miembros del conjunto de los A. I. E.: aparato jurídico, político, religioso, etc., «disfrutan» de un lenguaje que por pertenecer también al dominio directo de la ideología tiene las mismas características que el lenguaje literario. En definitiva, son lenguajes de clase, cuya misión será que esa clase (dominante) se reconozca en ellos, sin perjuicio de poder proyectarlos sobre otras clases (dominadas) para intensificar así el dominio sobre ellas. (Los mismos escritores que utilizan este lenguaje pertenecen a las clases citadas en segundo lugar, en la mayoría de los casos.)

1.3. Ahora bien, la ideología, aunque sea la propia de la clase dominante, es un «cuerpo» en cierto modo independiente, que se basta a sí mismo y, por tanto, nunca puede estar absolutamente planificado y mecanizado al gusto de sus sustentadores [2]. Estos lenguajes (literario, político, jurídico, religioso, etc.) a menudo se revuelven contra la misma superestructura (ideología o política, según el caso) que los propicia, problematizándola y poniéndola en crisis. En literatura en estos casos es cuando se produce la ruptura que va a originar la validez de una obra, de un texto. Ruptura que por estar sujeta al dominio de la ideología es inconsciente en la mayoría de los casos.

2. Estructura material del texto

2.1. La estructura material del texto que nos ocupa, «Informe» de Rafael Pérez Estrada [3], está articulada, y ése es el principal valor de su desarrollo ulterior, a partir de la utilización conjunta de cuatro de los lenguajes propios a los A. I. E., a saber: lenguaje poético, lenguaje político, lenguaje jurídico y lenguaje religioso. Incluso se podría incluir el lenguaje científico [4].

---

[2] *Ibíd.*

[3] Pérez Estrada, R.: *Informe*, Ed. El Guadalhorce, Angel Caffarena, Málaga, 1972, 2.ª edición, en el volumen *Fetario de hominidos celestes*, Ed. Ateneo de Málaga, 1975.

[4] Los «informes» del forense y del psicólogo están escritos en un lenguaje profesional. En tanto en cuanto la medicina sea una ciencia se podrá considerar a estos lenguajes como científicos.

2.2. No obstante, es muy importante señalar que la infraestructura material del texto está compuesta por materiales recogidos de los llamados «diversos géneros literarios» (incluido además entre ellos el guión de cine) sin que la obra se inscriba más intensamente en las reglas propias de alguno en particular. Se intercalan, pues, los textos más narrativos con los diálogos más teatrales, así como las «imágenes» más poéticas con las escenas más cinematográficas. Véanse algunas muestras:

> «La calle estaba como encerrada en una canción que no llegué a aprender. Olvidé el número de esquinas soleadas y la paciente ociosidad de aquellos gestos.»

> «8,30. Recuperación. Trabajamos el pezón. Reacción 1.ª: toque con la palma de la mano distónica: retracción. Reacción 2.ª: pellizco labial: se yergue.
> 8,30. El grupo canta el salmo 12 (linfático de los aminoácidos).
> 8,35. Destrucción de los restos de la caja.»

> «y se besan
> en la esperanza de besar
> de empezar primero por el pie
> y ascender lamiendo la osamenta
> y arremeter en las entrañas mismas
> para luego balancearse idiota
> de tripas en el cuello
> como una vieja morcilla
> incapaz de tararear un salmo de ocasión».

> «Explanada. Fábrica de ladrillos. Casa toda abandonada. Linderos distantes. Foco de agresividad: la voz del hombre...»

E incluso así, los textos que están tratados como poemas son más prosaicos en muchos casos que los propios períodos de prosa y al contrario.

Toda esta desmembración de la estructura «ideológicamente lógica» nos hace ver que lo que se pretende con este montaje es la construcción de un *texto nuevo* (en el sentido vanguardista), a partir de materiales de textos con tratamiento tradicional, textos, por otra parte, ampliamente experimentados por el autor [5].

[5] Véase la bibliografía del autor y se comprobará que ha practicado, antes de *Informe*, la confección de todos los géneros. Premio García Lorca de Teatro de la Universidad de Granada. Colección de relatos titulada *La bañera* en las ediciones de «Los Libros de la Frontera» y diversos poemarios en El Guadalhorce.

2.3. Ahora bien, para nosotros lo insólito del libro es esa conjunción de lenguajes que señalábamos en un principio. Conjunción de lenguajes creemos que inconsciente, y propiciada, es más, dirigida desde el propio inconsciente del autor. Porque el autor además de ser escritor de todos los «llamados géneros», es abogado de profesión, así como hombre profundamente fascinado por los rituales religiosos y, por supuesto, como toda persona capaz de «pensar», preocupado por el entorno político. Está claro que el inconsciente del autor determinará el desarrollo de una obra que, según él mismo, quiso ser y ha sido «su obra», «la obra resumidora de su escritura», pero sin que él haya podido descifrar la clave de su construcción, la lógica interna de la obra misma. Es por esto lógico que después de escribirla se haya sentido maniatado y desorientado. Así mismo está claro que este inconsciente brota en el texto de «Informe», en el informe del texto. Ejemplos de la utilización conjunta de los diversos lenguajes:

a) Lenguaje político: «Aprobado por mayoría» / «Unanimidad» / «Se somete a votación» / «Fases 1.ª ó 2.ª, A o B» / «Obstaculiza» / «La declaración no fue forzada ni el testigo estrechado a preguntas».

b) Lenguaje jurídico: «1.ª Horas» / «Punto A, B» / «Declaración de los testigos» / «Reconocer» / «Insistir» / «Responder» / «Afirmar» / «Firmar el acta» / «Indeterminación de alcoholemia», etc.

c) Lenguaje religioso: «Salmo» / «Lázaro» / «Crucifixión» / «Flagelación» / «Jardín de Sebastián» / «Cordero» / «Sándalo» / «Espinas», etc.

d) Lenguaje poético (literario): Ver ejemplos de la página anterior.

3. Estructura temática del texto

3.1. La estructura temática del texto está regida por el desarrollo de un proceso de tortura, articulado, como es obvio ya decir, a cuatro niveles fundamentales, y un quinto que podría ser el propiciado por el lenguaje científico. Los cuatro niveles fundamentales son, como hemos señalado: el literario (poético), el político, el jurídico, el religioso.

3.2. *Nivel literario.*—El nivel literario, propiamente dicho, viene determinado, como decíamos en el apartado anterior, por la manipulación efectuada de los textos con construcción tradicional, manipulación que persigue la construcción de un texto nuevo. La intercalación de estos materiales, artesanalmente llevada a cabo, da una coherencia estructural insólita, pero a la vez muy eficaz en sus resultados.

El proceso de tortura es simultáneamente un proceso de subjetiva-

ción (hecho muy importante en la ruptura ideológica que el texto va a producir), de tal modo que la figura del «informador» («narrador») se va indentificando gradualmente, hasta autodestruirse, con la figura del «poeta» torturado y aniquilado. Es más, en el desarrollo de esta identificación hay un momento en que el informador (objetivo en un principio) se identifica con el primer torturador: el psiquiatra [6].

Para nosotros es fundamental el hecho de que un *proceso de tortura* sea un *proceso de subjetivación,* teniendo en cuenta que la noción clave, alrededor de la cual, y gracias a ella se sustenta la ideología burguesa, es precisamente la *noción de sujeto.*

3.3. *Nivel político.*—El proceso de tortura está descrito como un interrogatorio político. Interrogatorio sádico y brutal: al poeta se le interroga sin saber, a ciencia cierta, qué es lo que se pretende averiguar. El resultado final que el texto nos da es que al poeta se le interroga por el mero hecho de ser poeta. A la vez que se le interroga se le registra minuciosamente su propiedad privada y su propiedad pública: sus poemas.

3.4. *Nivel jurídico.*—El proceso de tortura es eso: *un proceso.* (Recordemos que el título es «Informe», informe del proceso.) Un proceso con acusado, con detención del acusado, con testigos, interrogación de los testigos, careo, investigación, defensa (más bien autodefensa), sentencia y ejecución de la sentencia. Un proceso «legal», pero un proceso legal que en ningún momento señala ninguna acusación concreta.

3.5. *Nivel religioso.*—El proceso de tortura y muerte está tomado directamente del modelo de la Pasión y Muerte de Cristo. Las reminiscencias rituales, simbólicas, místicas con sus concatenaciones erótico-mágicas son abundantes y sustentan el armazón temático en su vertiente inconsciente-lírica, así como en el proceso de subjetivación.

4. Lógica interna del texto

4.1. La lógica interna del texto está articulada en dos niveles: *a)* el ya expuesto, la puesta en escena conjunta de varios lenguajes, en teoría antagónicos, y *b)* el elemento *sadomasoquista* que atraviesa toda la temática del texto. Alrededor de estos dos ejes se desarrolla la obra

[6] El autor lo designa como psicólogo, cosa que podemos atribuir a una fidelidad al «esquema legal» de los procesos jurídicos o bien a un control efectuado por su propia autocensura, la censura de su inconsciente. Pero lo cierto es que, en profundidad, en la lógica interna del texto actúa como un psiquiatra. Eso sí, un psiquiatra reaccionario, represivo.

y a partir de aquí se produce su ruptura, es más, se produce su condición de obra insólita en el panorama de nuestra literatura actual.

4.2. La erótica subyacente a toda la simbología del texto, incluso a la aparentemente más inocente, la defensa implícita de la «anormalidad» como una posibilidad frustrada de libertad, son elementos que van rellenando los dos ejes centrales del texto. En este sentido podemos señalar el símbolo representado por la «rosa linfática» que no sería otra cosa que el «espíritu del poeta», encarnado o sumergido o preso en su corazón que da como fruto una rosa inmortal y linfática. La dialéctica de la rosa es una constante en la poesía moderna, utilizada hasta la saciedad y que Pérez Estrada recoge como recurso. Pero es más, nociones tales como la de *silencio*, la de *tiempo* o bien la *otroriedad* son una constante a lo largo del texto y trabajan precisamente en poner a prueba la utilización de unos recursos técnicos «nuevos».

4.3. Pero lo que, en definitiva, da al texto su carácter de validez es precisamente el hecho, ya señalado, de que el proceso de tortura, *proceso de sadomasoquismo* ahora, sea un proceso de subjetivación. A medida que el poeta se «castra» al sumergirse en su propia subjetividad «hay más muerte en ello», y esta castración está claramente propiciada por las condiciones de existencia de los escritores españoles en los últimos treinta y nueve años. Inconscientemente, a partir de su sustrato ideológico profesional y moral, Pérez Estrada ha construido la obra de su propio proceso de escritura, es más, la obra de la relación de su propio proceso de escritura con las condiciones de existencia que han posibilitado este proceso.—*ALVARO S. JOFRE (Universidad de Granada. Dept. de Literatura. Facultad de Letras. GRANADA).*

HARASZTI ZSUZSA: *A megalázás problematikája Mario Vargas Llosa regényeiben* (El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa). Akadémiai Kiadó. Budapest, 1977.

El primer libro dedicado en húngaro a un fenómeno de la literatura latinoamericana apareció este año con el título *El problema de la humillación en las novelas de Mario Vargas Llosa.* En la introducción la profesora Haraszti revisa y comenta los momentos más importantes de la crítica pertinente. Sin embargo, su intención no es discutir o aprobar las posiciones tomadas, sino adoptar un ángulo nuevo para

efectuar sus investigaciones. Se concentra en la problemática de la humillación, que define «como un factor concomitante de las sociedades clasistas, como un proceso, estado, correlación humana y social que resulta del empleo de cualquier combinación de métodos y medios, sean éstos violentos o no, cuyo objetivo consiste en asegurar y demostrar la sujeción y la dependencia del individuo, de una capa o clase social, en última instancia en favor de la explotación directa o indirecta de los miembros de la sociedad».

Partiendo del carácter social de la humillación, la autora demuestra cómo actúa ésta en cuatro novelas de Vargas Llosa. En *La ciudad y los perros* tenemos la humillación como principio y método de la educación, una forma de «aprendizaje» de los jóvenes para la vida adulta, quienes al salir del colegio ya están capacitados para una integración sin tropiezos al régimen prevaleciente. Las dos tentativas de oponerse a este sistema—Jaguar opta por la violencia y el profesor francés por la no-violencia—llegan a la frustración sin eliminar la humillación de los demás ni de su propia persona. Por ser el colegio un lugar de formación, la humillación se presenta en un proceso.

En *Los cachorros* el escritor parte de un estado de humillación. El joven castrado ostenta su machismo para protegerse, ofreciendo de esta manera un paradigma del latinoamericano socialmente impotente, que por no disponer de la posibilidad de un sano desarrollo de su personalidad se ve arrastrado por el machismo, falsa ilusión de adueñarse de los medios de su autorrealización.

Respecto a *La casa verde,* la profesora Haraszti examina la humillación en el proceso de proletarización de las masas indígenas. Destaca el desfase que hay entre la existencia y la conciencia de los que casi de la Edad de Piedra entran en el llamado proceso de civilización. En *La casa verde* la humillación cobra una especial fuerza por la falta de conciencia de los protagonistas, en quienes, en el mejor de los casos, irá brotando un sentimiento de insatisfacción o, en algunos casos, de compasión hacia sus compañeros de suerte.

Conversación en la catedral permite reconocer la dependencia social como factor determinante de la humillación. La dictadura de Odría —valiéndose de indirectos recursos opresores—dio como fruto gran número de personalidades de un carácter y una mentalidad torcidos. Los cuatro personajes, a los cuales se ha dedicado una especial atención, provienen de distintas capas sociales y cumplen distintas funciones. Como tales, facilitan el examen del efecto corruptor de la humillación a todos los niveles de la sociedad. La autora subraya que la humillación no se dirige unilateralmente hacia el menos culto, menos rico o menos poderoso, sino es recíproca, produciendo una complejísima red que

atrapa y corrompe a todos los estratos sociales y de la cual nadie se escapa, puesto que la humillación va acompañada por la dependencia social, por la corrupción y frustración, ocasionando un círculo vicioso. La novela ofrece un sinnúmero de variantes para la ejecución y el efecto de la humillación, determinada por las circunstancias económicas, geográficas, así como por las relaciones entre las capas sociales, entre los distintos grupos étnicos e incluso por las relaciones sexuales. La complejidad de las constelaciones humanas se refleja en la complejísima estructuración de la novela.

La autora supo encontrar un ángulo hasta ahora no tratado por los estudiosos, ampliando el significado de la humillación al revelar su doble juego, como producto y factor generador en el círculo vicioso de una sociedad trabada por su sistema de sujeciones.

En suma, nos comprueba que la humillación no es simplemente un tema de índole sociológico, sino una profunda experiencia social que, convirtiéndose en un componente literario, llega a sellar tanto la visión del mundo como la estructuración de las novelas de Mario Vargas Llosa.—*KATALIN KULIN (Universidad Eötvös Loránd de Budapest. HUNGRIA).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

ALFREDO SILVA ESTRADA: *Los moradores.* Monte Avila Editores, Caracas.

Ya, en otras ocasiones lo hemos dicho, el *boom;* el bien llamado o equivocadamente llamado hecho literario producido en la narrativa sudamericana muchas veces nos ha privado de conocer la realidad de lo que está ocurriendo actualmente en Latinoamérica en poesía. La eclosión de narradores que al amparo del gran acontecimiento de algunos nombres allí surgidos y que han sido reconocido más allá de las fronteras de sus propios países ha hecho que la transmisión de la poesía nos llegue un tanto defectuosa, por no decir distorsinada en su verdadera valor.

Lo dicho nos viene a la mente al conocer este libro de poemas, *Los moradores.* Libro sustentado sobre una auténtica significación del hecho poético, sobre una búsqueda lúcida del valor expresivo. El lenguaje que arquitectura estos poemas rehúye el hallazgo fácil, procurando calar en el centro vital del vocablo, haciéndolo partícipe y a la vez elemento

indagador del hecho vivencial. Se nos hace imprescindible citar en esta oportunidad las palabras de Fernand Verhesen con que presenta este libro del poeta venezolano Alfredo Silva Estrada: «Una extremada sensibilidad expresada con suma discreción, sobre todo en esos moradores que evocan, por encima de la muerte, la presencia del padre y de la madre del poeta, es tanto más emocionante cuanto que se ejerce a través de un lenguaje de una gran densidad, radicalmente despojado de adornos y restituido a sus más secretas vibraciones». El reproducir estas palabras no es un juego gratuito, sino la necesidad de poner de manifiesto algo que hubiésemos querido decir, pero que lo hallamos expresado con una claridad verdaderamente acorde con lo que este libro encierra en sus poemas.

Alfredo Silva Estrada en su libro nos entrega un aspecto significativo del actual momento poético de la poesía venezolana del que tan pocos antecedentes nos llegan por el momento. Nacido en Caracas el año 1933, Silva Estrada realizó cursos de Filosofía en la Universidad Central de Venezuela. Más tarde se trasladó a París, donde hizo estudios en la Sorbona. Entre sus preocupaciones se halla la de ser un riguroso traductor de la poesía italiana y francesa, de la que ha publicado numerosos trabajos.—*G. P.*

JUANA ROSA PITA: *Las cartas y las horas.* Solar Ediciones, Washington, 1977.

La autora de *Las cartas y las horas* nos muestra en este su último conjunto de poemas la acumulación de experiencias afinadas en un sentido en profundidad. No existe en estos poemas el gusto fácil por una búsqueda emocional desvinculada ni del individuo ni de los hallazgos, que desde un punto de vista estético son la presencia de la poética contemporánea.

Rosa Pita (La Habana, 1939), desde su primer libro publicado en 1976, titulado *Pan de sol* y con el cual obtuviera el Premio Provincial de Málaga (Archidona), ha ido generando su poesía en una búsqueda cada vez más llena de logros. Sin estridencias, con la mesura de una auténtica entrega, su palabra ha ido adquiriendo presencia y capacidad de síntesis emocional.

La autora de este libro pertenece, tal vez por circunstancias ajenas a su voluntad, a esa generación de poetas cubanos que han hecho su obra fuera de su patria. Esto no quiere decir que en su poesía no hallemos los condicionantes de lenguaje y expresividad que les mantiene

unidos, con unas raíces que la distancia ni los acontecimientos no han logrado alterar a la profundidad emocional que hallamos en los poetas cubanos de las últimas generaciones, tanto de los que están trabajando dentro como fuera de la Isla.

Para estos poetas que han hecho su obra fuera de la Isla es necesario—y es más, yo diría que imprescindible—tomar en consideración el hecho de que muchos de ellos salieron de su patria siendo niños, cuando aún no se habían decidido por una actitud creadora que les definiera. Tal vez esto hace que en muchos de ellos, y especialmente en esta poeta, la visión de la Isla sea una presencia viva y viviente en sus poemas.

Esta lejanía forzada, este papel de transterrados, se constituye en una fuerza que dinamiza la búsqueda, que trata de integrarse a una realidad de lenguaje y vivencias de las cuales se sienten alejados, pero jamás divorciados. En Rosa Pita se hace presencia, en repetido hacer poético, esta necesidad de unión con la realidad de su pensamiento poético.

Las cartas y las horas es un libro con indudables hallazgos que son como el inicio de una continua y renovada actitud frente a la poesía.—*G. P.*

RAUL LARRA: *Yo soy Andresito Artigas.* Colección La Honda. Casa de las Américas, Cuba, 1977.

Resulta difícil en algunos casos superar algunos resquemores y dudas con respecto al inicio de la lectura de algunos géneros literarios. El tiempo parece haberlos ido relegando a una dimensión donde habita el miedo al desencanto. En el género de la narración histórica ocurre esto. El tiempo de su esplendor ha dado nombres que parecen difíciles de superar y en la mayoría de los casos los continuadores no han logrado esa superación.

Se podría decir que la narración literaria de carácter histórico es como una zona resbaladiza donde discurre la doble vertiente de los aconteceres históricos y los hechos literarios en sí. Son ingentes los ejemplos en que el uno ha neutralizado al otro, y el resultado ha sido el decepcionante resultado de una obra carente de un verdadero significado literario; esto por un lado, y por el otro, la deformación histórica sin una raíz valedera como creación de una mística útil a los postulados propuestos.

La obra de Raúl Larra debemos reconocer que rompe los esquemas que nos habíamos trazado de antemano al iniciar su lectura. En esta

narración, basada en una figura histórica, la del indio Andresito, el hijo adoptivo de Artigas, el gran general latinoamericano, el caso es completamente diferente. En esta narración se logra una fusión poco frecuente en otros autores que han tocado el mismo género literario: el de inspiración histórica o historicista. Larra logra darnos la dimensión de una epopeya llena de una profunda humanidad y al mismo tiempo sin transgredir los valores novelísticos. Nos hace asistir a una gesta y nos reconstruye la realidad histórica de un ser que ha dadò nacimiento a un mito cuyo origen se remonta a los años 1815-1819, cuando Andresito Artigas combatió con sus indomables guerrilleros la penetración militar luso-brasileña en la región del Plata.

La obra de Raúl Larra tendremos que reconocer que es de una amplia gama de preocupaciones estéticas. Ha cultivado con notables aciertos campos como la crítica, el ensayo y la biografía. Entre sus novelas podemos mencionar aquí *Encuentro en la noche* (1949), *Sin tregua* (1953) y *Le decían el Rulo* (1956). En el género de la biografía merece una especial mención *Erlt, el torturado,* donde analiza con una gran profundidad la obra y la vida del gran escritor argentino. Raúl Larra se dio a conocer en el año 1947 con su novela *Chan Chaco,* que le mostró como uno de los escritores más interesantes dentro del panorama de las letras latinoamericanas de hov.—*G. P.*

Cuadernos del Guayas. Organo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, número 44. 1977.

Resulta muchas veces difícil valorar en todo su contenido el material que se encierra en publicaciones de la naturaleza de *Cuadernos del Guayas.* La dificultad estriba en que en muchas ocasiones estos materiales son referentes y apoyados en trabajos de cátedra; otros, por el contrario, son trabajos que se hallan avalados por la investigación sobre temas más amplios, de los cuales unos cuantos fragmentos no logran dar la dimensión real de la importancia que tienen los trabajos a que pertenecen.

Dentro de esta problemática es dable el hallazgo real, tal es el caso que se desprende de la lectura de este número de *Cuadernos del Guayas.* En este volumen nos encontramos con trabajos de indudable interés que superarían con mucho a otros publicados en volumen. Muchos de los trabajos aquí publicados obedecen a una temática concreta y amplia en su proyección; otros, por el contrario, son trabajos sobre fuen-

tes documentales que contribuyen a un mayor conocimiento de la realidad histórica.

El volumen se halla dividido en varios apartados: Ensayo, Plástica, Poesía y Ficción. En la sección Ensayo merece la pena destacarse los trabajos: «Variaciones sobre la poesía. Espacio y tiempo en la poesía de Sabat Ercasty» y «Resonancia universal de la poesía de Jorge Carrera Andrade», debidos, respectivamente, a Leopoldo Benítez Vinueza y J. Enrique Ojeda.

Otro trabajo que debe ser mencionado es el debido al doctor Jorge W. Villacres Moscosos, titulado «Las fuentes documentales de la Historia ecuatoriana en los archivos extranjeros».

Sería una tarea por demás inútil dar aquí una referencia total de los trabajos que incluyen este número de *Guadernos del Guayas,* ya que esto no lograría dar una imagen verdadera del valor que estos trabajos encierran. Tendremos que limitarnos solamente a sugerir la importancia de estos trabajos, muchos de los cuales se hacen merecedores a una estimación más reposada.

Nos tendremos que contentar con decir en esta ocasión que el material que encierra este volumen es de un incuestionable valor para el conocimiento poético e histórico del desarrollo de la expresión en Sudamérica.—*G. P.*

HAROLD ALVARADO TENORIO: *En el valle del mundo.* Pliegos, Departamento de Publicaciones de la Universidad del Valle, Colombia, 1977.

Convendría iniciar esta breve reseña con las palabras de Umberto Valverde sobre la poesía de Alvarado Tenorio, y esto no por facilidad, sino porque pensamos que nos pueden dar una medida rigurosa sobre la poesía de este joven poeta colombiano: «La poesía de Alvarado Tenorio está asignada por la cultura de su tiempo, tal vez por esto en algunos de sus poemas anteriores había un exceso de cultismo, el cual ha pulido con mesura. Este riesgo es necesario correrlo porque de lo contrario se caería fácilmente en la espontaneidad pura, en el desierto de las ideas y el desconocimiento del oficio».

Estas palabras de Valverde son dilucidadoras para poder adentrarnos en la poesía de Alvarado Tenorio, en los poemas que componen este breve libro, no por breve carente de un auténtico valor poético. En estos poemas nos encontramos ante una voz de rigurosidad expresiva poco frecuente. Pero esto no es sino una de las cualidades que

aquí se encierran, ya que desprovistas de una real forma de penetrar en la densidad de la palabra solamente serían la búsqueda unilateral de una realidad que podría ser hasta definida como extrapoética. Alvarado Tenorio trasciende lo puramente circunstancial del motivo poético para dotarlo de una autonomía cargada de sentido y realidad humana: aquí el hombre está presente.

La labor de este poeta ni es breve ni es escasa; por el contrario, su labor ha sido una búsqueda sostenida y continuada hasta lograr su capacidad expresiva. Fuera de su trabajo poético ha ejercido el comentario y la crítica en una serie de publicaciones de su país, Colombia, y el extranjero. En el aspecto crítico su labor se halla avalada por una preocupación constante sobre el fenómeno poético desde una serie de ángulos.

Licenciado en Letras en la Universidad del Valle y doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid en 1972. En 1973 se dio a conocer con su primer libro *Pensamientos de un hombre llegado del invierno*. En sus trabajos críticos y antológicos podemos mencionar *Doce poetas jóvenes colombianos* (Caracas). En la actualidad es columnista del diario *El Pueblo* y profesor titular de la cátedra de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Nariño, Colombia.—*GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.º B. MADRID-16).*